









Kunst und Kultur

von

Arthur Seidl

Verlegt bei
Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



5⁰⁰

1

Kunst und Kultur







Dr. Arthur Seidl

Kunst und Kultur

Aus der Zeit — für die Zeit — wider die Zeit!

Produktive Kritik

in Vorträgen, Essais, Studien

Von

Arthur Seidl

„Wir sind, was wir werden."
Wilhelm Weigand



Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1902

Meiner Lieben gewidmet

Vorwort

Meine Vorrede zu diesem Buche kann sich wohl manches sparen, ist doch auch in der „persönlichen Vorstellung“ und der „persönlichen Verabschiedung“ des Autors vor seinen Lesern allerlei über sein Verhältnis zum Thema klar ausgesprochen, was sonst an dieser Stelle zu stehen hätte.

„Kunst und Kultur“ — so schrieb ich über mein Ressort (das Prof. H. Riegel bekanntlich mit „Unter dem Strich“ seinerzeit verdeutscht hat(, da ich — nachdem mir R. Wagners Lehre den engen Zusammenhang beider Begriffe erst einmal offenbart hatte — mein Amt als „Feuilleton“-Leiter der „Deutschen Wacht“ im schönen Dresden 1893 antrat. Vorher hatte ich mich, im Sinne Wagners wie der sozial-ethischen Aufgaben unserer Zeit, für eine künstlerische Kultur auf dem Gebiete der Unterhaltungslitteratur und der Volksschriften-Verbreitung interessiert, begeistert und selbst praktisch bethätigt; später mit der geistigen Aneignung der neuen Kunst- und Kultur-Auffassung unserer Tage vollen Ernst zu machen gesucht, indem ich am Weimarer „Nietzsche-Archiv“ die Herausgabe der Schriften des „unzeitgemäßen“ Philosophen übernahm. Heute wiederum leite ich eine bekannte deutsche Zeitschrift, die sich in ihrem Untertitel ausdrücklich als „moderne Halbmonatschrift für Kunst und Kultur“ bezeichnet. Ich glaube, das ist nicht mehr nur Einheit des Bewußtseins, das ist eine Einheit des Lebens, die sich immerhin schon sehen lassen darf, und die sich in ihren Grundsätzen obendrein noch zu bewähren hatte, als ich zwischendurch meine ganze Existenz zweimal unbedenklich in die Schanze schlug, da ich in der Tretmühle des

Tageszeitungs-Dienstes diese höhere Einheit und den tieferen Zusammenhang jener beiden Grundelemente nicht gewährleistet finden konnte.

Um einen Kulturkämpfer also handelt es sich in diesen Blättern, der an den „heiligen Geist" solcher Zweieinigkeit wie an irgend etwas noch inbrünstig glaubt, — aber doch bei Leibe nicht etwa um den leidig abgestandenen „Kulturkampf" älterer Ordnung. Gebricht es uns zur Zeit auch wohl an einer fertig abgeschlossenen „Weltanschauung": das Streben nach ihr, das Kämpfen für und um diese neue Kultur — es zeichnet, als „Weltgefühl", die besten Köpfe und Geister unserer Tage ganz sicherlich aus. Auf die Totalität gehen wir heute wieder los, nach all' der spezialistischen Verkrüppelung vergangener Jahrzehnte; der „synthetische Mensch" — er ist's, den wir Alle suchen und an dem wir je nach unseren menschlichen Kräften gemeinsam aufbauen. Und so, hoffe ich, sieht man auch hier, im Ernst und im Scherz, in der aesthetischen Begründung wie in der kritischen Beleuchtung oder der polemischen Auseinandersetzung, wenigstens das organische Werden einer solchen „Synthese" zum höheren Dritten, das ehrliche Ringen um jene neue „sozial-aristokratische Auslese" — durch die soziale Idee hindurch zum Kultur tragenden, -bildenden und -schaffenden Einzelnen. Von Beidem: dem Altruismus wie dem Individualismus, wird man daher in diesem Bande vorfinden — vom „Jahrhundertende" und vom „Jahrhundertanfang". Mögen nur auch diese *disjecta membra* für eine spätere Zukunft einen kernhaft-tüchtigen, freien und frohen „Monismus" des Lebens und Seins nun verheißen!

Sollte dem Einen oder dem Andern das Ganze wieder einmal zu bunt vorkommen, oder doch allzu „vielseitig" erscheinen, so möge er sich den Satz vergegenwärtigen, den ich bei Oskar Bie irgend einmal zu lesen bekam und meinerseits vollauf unterschreiben möchte: „Dem sich nach verschiedenen Richtungen hin bethätigenden Menschen den Vorwurf der Zersplitterung machen, heißt den einheitlichen Drang als Quelle seiner Bethätigung, heißt seine im Menschentum wurzelnde wahre Größe, heißt die Bedeutung der Persönlichkeit verkennen." Und wer vollends

die befriedigende Einheitlichkeit darin vermissen will, mich einmal „Im Zeichen Richard Wagners“ sieht, das andere Mal „Unter dem Banne Friedrich Nietzsche's“ glaubt, den darf ich vielleicht auf Paul Marsops feinfühliges Wort hier verweisen: „Als ernster Wahrheitsucher hat Arthur Seidl seinen eigenen kritischen Weg zwischen Wagner und Nietzsche hindurch genommen. .... Nachdem er sich in allen deutschen Gauen redlich umgethan, hat er noch die beste deutsche Hochschule, nämlich die Weimaraner, bezogen und ist dort, am Nietzsche-Archiv, in der Luft Ilm-Athens zum Goetheaner geworden.“ Oder aber, soll ich ganz unbescheiden sein und auch für mich jene Worte der Rechtfertigung in Anspruch nehmen, die Jos. Hofmiller auf einen Schriftsteller wie Hipp. Taine gelegentlich angewandt hat: „Nur dürftige und kleinliche Wortdenker widersprechen sich nie. Der reiche, aus der Fülle schaffende Sachdenker hat den Mut zu seiner Entwicklung und zu seinen Widersprüchen“? Jedenfalls sollen diese gesammelten Aufsätze, die sämmtlich in Tagesblättern, Zeitschriften oder Fachorganen bereits zum Abdrucke gelangt waren, aber hier überarbeitet und vielfach verbessert zugleich auftreten, eine Art von natürlich vermittelndem, organischem Bindeglied nunmehr vorstellen, die lebendige Brücke gleichsam schlagen helfen zwischen meinen beiden anderen, größeren Veröffentlichungen der letzten Jahrgänge: von den „Wagneriana“ nämlich (in drei Bänden; Berlin, bei Schuster & Loeffler) zum „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst“ (Berlin, Verlagsgesellschaft „Harmonie“). Zum Mindesten mögen sie in dieser nahezu „chronologischen“ Folge einen guten Schlüssel an die Hand geben zu meiner eigenen geistigen Entwicklung und damit auch den Weg zu jenen anderen Werken meiner Feder, hin und wieder zurück, entsprechend weisen. So denkt und wünscht wenigstens von Herzen, denn es ist ihm eine Herzenssache,

München, im Sommer 1902

der Verfasser.



Kunst und Kritik

Eine persönliche Vorstellung
(1897/1901)

„Die Kritik ist die Schwiegermutter der Kunst“ — so sagte einmal einer und meinte damit sicherlich nicht allzu viel Gutes. „Der Rezensent, das ist ein Mann, der alles weiß und gar nichts kann“ — so erklang es (nach Wildenbruch) ja wohl schon öfter aus irgend einer Streitschrift heraus, die nach der „derben Holzprügelweis'“ die bekannte Goethe'sche Aufforderung: „Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent!“ allzu gewissenhaft befolgen zu müssen glaubte. Und so ist es denn mit der Zeit auch glücklich dahin gekommen, daß die größere Öffentlichkeit sich gewöhnt hat, „Künstler“ und „Kunstschreiber“ ohne Weiteres als natürliche Erbfeinde anzusehen, die (günstigsten Falles) lediglich in den Formen des „diplomatischen“ Gedanken-Austausches mit einander zu verkehren im Stande seien — wofern die Letzteren den Ersteren nicht eben noch gut genug dazu waren, um den „Waschzettel“ zu deren Reklame geschickt irgendwie zu lancieren oder aber sich für ein passendes „Interview“ zur Erhöhung der persönlichen Eitelkeit gerade als brauchbar erwiesen. Trat noch hinzu, um den Karren vollends gar zu verfahren, daß der Kritikerstand im Ganzen, seit gewissen üblen Vorgängen auf dem an sich schon schlüpfrigen Berliner Fäulnisboden, leider recht anrüchig geworden ist.

Dem gegenüber erscheint es nun wohl einmal an der Zeit, des Ausführlicheren zu entwickeln, daß sothane Spiel- und Abart des

homo sapiens, „Kritiker“ genannt, im Grunde doch nicht ganz so schlimm zu sein braucht, als dies ihr arger Ruf vermuten läßt — wenigstens nicht nach dem, wie der Unterzeichnete persönlich den Kritikerberuf aufzufassen, sich nun einmal die Freiheit nimmt; daß diese ziemlich übel beleumdete Klasse der menschlichen Gesellschaft — weit entfernt, von apodiktischer Negation nur ihr Dasein zu fristen und im professionsmäßigen Nörglertum allein immerdar aufzugehen — bei ihren besseren Elementen ihren besonderen Ehrgeiz vielmehr setzt in eine direkt fördernde Wirksamkeit und die durchaus positive, anregende Arbeit. Es giebt nämlich, was Wenige wissen, außer einer Produktivität des „Könnens“ immerhin auch eine solche des „Kennens“, im Nachfühlen und Erkennen. Beide werden sich lebendig zu ergänzen und wechselseitig zu durchdringen haben, soll ein wirklich organisches Kunstleben entstehen. Erst aus dem freien Spiele dieser zwei Faktoren wird sich das ganz natürlich ergeben, was man gemeinhin „öffentliche Kunstpflege“ heißt. Nur die zuletzt gemeinte Produktivität aber auch wird zum Kritikeramte wirklich „berufen“, und man darf in diesem Sinn und Zusammenhang eigentlich sagen, daß wir wohl viel zu viele „kritische Referenten“, doch bei Weitem zu wenig „auserwählte“ Kritiker und „geborene“ Aesthetiker besitzen.

Es giebt nämlich nichts weniger und nichts mehr als eine, genau genommen ganz neue, bisher in der „Zunft“ fast unbekannte (weil erst nur in seltenen Exemplaren zum Worte gelangende) Kritik des psychologischen Verständnisses, und diese steht in mehr oder minder schroffem Gegensatze wieder zu der bisher landläufigen und allzu weithin maßgebenden, dogmatischen Art zu rezensieren, mit den Allüren eines „objektiven“ Unfehlbarkeitsdünkels. — Längst hat die neuere Forschung mit Erfolg darauf hin gewiesen, daß zu dem künstlerischen Objekte, dem vom künstlerischen Individuum geschaffenen Werk, auch noch ein individuell organisiertes, warm empfindendes Subjekt als der empfangende Teil, hinzu kommen müsse, soll jenes zum wirklichen Dasein erweckt werden und sich der darin schlummernde Lebensfunke zur hellen Flamme alsbald entfachen. Und man hat sich seither

auch mehr bemüht, statt wie sonst mit dem Richtschwert Gesetze zu diktieren und an der Hand von Traditions-Tabulaturen nur zu schulmeistern, lieber einmal exaktes Material zu sammeln: natürliche Thatsachen am Schaffensprozesse selber zu ergründen und das aesthetische Verhalten des Menschen zur Kunst im Allgemeinen, des Publikums nach Lokalität, Nationalität und Klima zu bestimmten Künstlern im Besonderen, anthropologisch natürlicher begreifen zu lernen. An Stelle der früher „von oben“ herab gegebenen, rein spekulativen Deduktionen „notwendiger und allgemeiner“ Schönheits-Ideen wie ihrer so genannten „ewigen Formen“ (sammt deren verknöcherter Lehre) ist die analytische Untersuchung jenes geheimnisvollen Wechselverhältnisses, und zwar nach seinen physikalischen, physiologischen und psychologischen, den ethnographischen wie soziologischen Grundlagen, neuerdings — und mit Recht — mehr und mehr nun schon getreten. So ist jene ältere Aesthetik allmählich durch eine neue „von unten“, aber auch wieder durch eine solche „von innen“ ergänzt und abgelöst worden, aus deren Schoße wiederum eine neue Kritikergeneration „moderner“ Kunstbetrachtung für eine frisch-fortschrittliche Kunstbewegung hervorgehen sollte, — ein jüngeres Geschlecht von Aesthetikern, welche unter Anderm nunmehr den überaus ketzerischen Satz mit aller Energie verfechten: „Nicht nur eine jede Kunstgattung trägt ihre eigenen, besonderen Gesetze in sich — zum Unterschiede von den anderen Kunstgattungen; auch jeder neuen Künstler-Persönlichkeit gegenüber ist eine durchaus individualisierende, d. h. auf den jeweiligen Eigenkern eingehende Betrachtungsweise wiederum von Nöten. Ja, noch weit mehr: jedes einzelne Kunstwerk bringt gleichsam eine neue, spezielle Aesthetik mit sich auf die Welt, die sich nicht nach der ausgeleierten Formenschablone des bisher schon Vorhandenen mehr bemessen läßt, deren Regeln es erst aufzusuchen (zu „ahnden“) und zu finden, für die es die Formeln neu zu prägen und deren lebensvoller Realität gegenüber es durchaus geschmeidig, vorurteilslos und unbenommen, immer von Neuem wieder Stellung zu fassen gilt.“

So gewiß daher dem Kritiker zeitweilig der Historiker zur Seite stehen muß, wenn er nicht straucheln will, so sicher

ist auch, daß der Historiker dem Aesthetiker gar leicht im Wege stehen und manchen argen Streich spielen kann, daß also der Kritiker diesen da und dort weit mehr als jenen wohl zu Rate zu ziehen haben wird.

Der echte „Kritiker" ist und bleibt jedenfalls in solchem ewig-jungen Werdeprozesse der Kunst das auserſehene „Medium", Mittler zwischen Künstler und Publikum. Der wahre Vollblutkünstler war von je durchaus einseitig geartet; er muß auch einseitig sein, je stärker seine „Persönlichkeit" als eine solche ausgeprägt erscheint — und letzteres bildete doch von Alters her den eigentlichen Vorzug in allem Kunstschaffen. Seine ausgesprochen individuelle, charakteristische Kunst-Anschauung und die „eigene" Geschmacksrichtung erschweren es dem schöpferischen Künstler natürlich außerordentlich, „objektiv" zu sein und „gerecht" in seinem Urteile Anderen, zumal Kollegen des engeren Faches, gegenüber zu bleiben, wenn sie ihm dies nicht sogar völlig unmöglich machen — wie Graf von Schack es einmal treffend ausgesprochen hat: „Maler sind, ebenso wie Dichter und Musiker, meist sehr inkompetent in der Kritik; es braucht nicht böser Wille zu sein, wenn sie Arbeiten Anderer herab setzen, es geschieht vielmehr oft aus der aufrichtigen Überzeugung, das Schöne könne nur auf die Art und in der Form hervor gebracht werden, die sie selbst dafür angewendet haben würden." Gegenteilige Beispiele wie Schumann, Liszt sind in der Kunstgeschichte nur äußerst rar und fallen, eben als Ausnahmen von der durchgängigen Regel, sofort auch desto schärfer in die Augen. Er aber, der Kritiker, wie er sein soll, zeichnet sich hinwiederum gerade durch die Gabe der Vielseitigkeit aus, so sehr diese auch ihre natürlichen, menschlichen Grenzen finden mag. Die eigensinnige Einseitigkeit des Künstlers liegt ihm fern — *cum grano salis* verstanden ließe sich fast sagen: die Charakterlosigkeit bildet seinen besonderen Charakter. Er hört mit frischer Empfänglichkeit und hingebender Aufmerksamkeit auf den lebendigen Pulsschlag der Zeit und des Künstlers, und weiß auch in der „Naturgeschichte des Publikums" wohl Bescheid; er kennt durch Sympathie die Geisteskämpfe und Herzenskrisen jenes, aus Erfahrung zugleich die innersten Seelenbedürfnisse und vitalen

Interessen dieses in seiner edleren Minorität — aber auch die sinnlosen Mucken und sensationellen Launen der großen Majorität. So hat er eigentlich genau ebenso viel vom Künstler wie vom Zuschauer an sich, und er nimmt in dieser seiner — nun, sagen wir: Halbiertheit (die gerade sein bestes Teil oft ausmacht), eine ganz eigentümliche Zwischenstellung (nicht etwa „Zwittergattung"!) hier ein, die ihn eben in gleicher Weise zum Anwalt des Künstlers wie zum Organe jenes besseren Zuschauers selber bestellt, dem er nicht nur dienen, sondern vielfach sogar helfen kann. Und natürlich ist er ebenso wenig wieder ausschließlich etwa „Geschäftsträger" des Künstlers, als er sich allein zum „Sprachrohr" lediglich des p. t. Publikus, der so genannten „öffentlichen Meinung" i. e. „privaten Denkfaulheit", berufen fühlen kann. Aber er hat durchaus etwas vom „Choreuten", dem Chorführer der antiken Tragödie, an sich, wenn er es mit diesem seinem Berufe, d. h. mit seiner naturgemäßen und ersprießlichen Mittelstellung wirklich ernst nehmen will. Wie jener, gewaltig ergriffen von den Schicksalen und tief erregt durch die Vorgänge einer bedeutsamen Handlung, den „Spruchsprecher" für den „idealen Zuschauer" zwischendurch abgiebt, dessen Empfindungen und Reflexionen in Worte umsetzt, so wird er am edelsten auch seine höhere Mission erfüllen dadurch, daß er diesen Zuschauer zugleich idealisiert: indem er ihm nämlich den Kunsteindruck, einerseits gewaltig bewegt von diesem, anderseits auch verklärt aus solch' gehobener Stimmung heraus, in seiner persönlichen Interpretation nach bestem Wissen und innerem Gewissen treulich nun widerspiegelt.

Das künstlerische Schaffensmoment — oder deutlicher gesprochen: die nagende Sehnsucht nach eigenem Schöpfervermögen, die den Herrn „Kritiker" (nach der Meinung Disraëli's u. v. A.) im Grunde seiner Seele immer verzehren und ihn auch so unlustig und übellaunisch wie eine unfruchtbare alte Jungfer machen soll, sie kann bei solcher Voraussetzung füglich ganz bei Seite gelassen werden. Treffend meinte einmal jemand in der Zeitschrift „Kritik": „Dem echten, dem geborenen Kritiker wird solche Sehnsucht überhaupt völlig fremd sein. Trotzdem

aber ist der Kritiker nicht nur ein aesthetischer, sondern auch ein durchaus künstlerischer Mensch. Man sehe die großen Kunstkenner, an denen sich unsere Kritiker nun doch einmal heran bilden! Die Sainte-Beuve, Lemaître und Brandes sind neugierige, fein geistige Menschen, immer auf der Suche nach einer künstlerischen Persönlichkeit, in der sie verschwinden, in der sie aufgehen, in die sie sich verwandeln können; und dann ist es, als sei diese Persönlichkeit, die aus dunklen Instinkten und Ahnungen heraus ihre Werke erschuf, ihrer selbst erst im ‚Andern‘ bewußt geworden: ihre innere Logik wird uns klar; wir sehen, wie ihr Wesen sich entwickelte, ihre letzten versteckten Triebe treten an's Tageslicht; wir erkennen, welche von ihnen schwächer wirken, welche überwiegen, und wie gerade aus diesem Verhältnisse dies Werk so entstehen mußte.“ Und eben darum erscheint es wohl auch begreiflich, wenn die produktiv-psychologische, die „moderne“ Kritik, vor Allem die werdende Potenz lebhafter interessieren wird, während sich die dogmatisch-normative, die alte Aesthetik der Regeln und Gesetze, von jeher lieber und inniger an die Fersen der „gemachten Leute“ als die „Numero Sicher“ gehängt hat, die doch eigentlich einen tadelnden Puff der „Kritik“ weit eher schon einmal aushalten könnten und vertragen sollten. Wiederum aber ist nichts natürlicher, als daß bei solcher Aufnahme fremder Persönlichkeiten in's eigene Innere, wie sie den echten Kritikergeist gerade auszeichnet, in ein und der selben Seele gelegentlich „Widersprüche“ sich einstellen mögen — Widersprüche, die (weit entfernt, wie so gerne behauptet wird, eine „mangelnde Qualifikation“ überhaupt zu bekunden) vielmehr dem vorhandenen produktiven Vermögen, sich durch Vergessen gelegentlich zu bereichern und zu erweitern, das allerbeste Zeugnis ausstellen müssen. An beiden Göttertränken eben nimmt der „Kritiker, den die Götter lieb haben“, Teil: an Nektar und an Lethe. . . .

Halten wir, bei diesem Punkt angelangt, nun einmal kurz Umschau über das Resultat, das sich uns bisher ergeben! Also: nicht mehr der Mann des fix- und fertigen „Schwarz auf Weiß“ und der hochnäsigen „Zensuren“ steht im wahrhaft zeitgemäßen,

d. h. seine Zeit, ohne ihr zu fröhnen, wirklich verstehenden Kritiker und Kulturpsychologen vor uns; nicht ein Vertreter des Polizei-Knüppels, Korporalsstockes oder einer hochnotpeinlichen Wauwau-Inquisition dem Künstler-, und wiederum nicht einer des absoluten Besserwissens oder der geistigen Bevormundung seinem zufällig erreichbaren Leserkreise gegenüber. Vielmehr zuletzt auch nur ein „Mensch wie Alle" ist und bleibt dieser Kritiker im Grunde. Aber, als bescheidener Träger feinfühlig-persönlicher, glücklicher Witterungen, ist der bewährte Aesthetiker mit der besonderen, natürlichen Gabe einer phantasiereichen Betrachtungsweise und echter Begeisterungsfähigkeit zum lebendigen Kunsteindrucke ausgestattet, so daß also seine innere, feurige Kraft zum anregenden Worte die Zungen auch der Laien um ihn herum freudig alsbald löst und sein auf dem Grunde eines warmen Gefühlslebens lichtvolles Erkennen zündkräftig genug sich erweist, um auch uns weiterhin zu empfänglichen Teilhabern der höheren Absichten des Künstlers zu machen und uns Alle zu kongenialen Mitschöpfern des geistigen Organismus jenes individuellen Schaffens froh zu erheben. Als pflichtbewußter Wortführer in der Presse zumal hat er die heikle Aufgabe übernommen, das was später dann „öffentliche Meinung" werden soll, der „privaten Denkbequemlichkeit" selbständig, nach bestem Vermögen, Wissen und Erfahren, vorzudenken und somit durch Mundgerechtmachung des zu verarbeitenden Stoffes den launischen Appetit einer größeren Menge zu reizen sowohl, als auch zu regeln. Bei Leibe nicht fertig abgeschlossene, „getrost nach Hause zu tragende" Meinungen will er dabei selber abgeben — sondern gerade die Meinungen der Andern, als persönlicher Stimmungsanreger, nur erst in Fluß bringen. Nicht auf ein „maßgebendes Urteil" ist es von ihm abgesehen — um die Genußfähigkeit seiner Mitmenschen im edelsten Sinne ist es ihm zu thun. Und von jeher kam es ja in der Kunst weniger auf die Bildung des „Urteils" als auf die Anleitung zum rechten, würdigen Empfang ihres Allerheiligsten zuletzt an. Denn nicht das macht den echten Kunstkenner aus, daß er ein Kunstwerk zu beurteilen, sondern wie er es zu empfangen und von ihm zu gewinnen versteht. Des

Kritikers schönste Aufgabe, sein herrlichstes Amt ist und bleibt also vor Allem: die mancherlei leidigen Prügel, welche in Form von alt eingesessenen Gewohnheiten, wohlfeilen Gemeinplätzen und hartnäckigen Vorurteilen sich nur zu leicht zwischen Publikum und neue Kunsterscheinungen in den Weg schieben wollen — diese widrigen Störungen womöglich erst einmal energisch aus dem Wege zu räumen und dadurch den Blick für eine fruchtbare Einstellung auf die spezielleren Kunstwerke frei zu machen; kurz, die Bahn des vom Künstler gewollten Verständnisses systematisch mit bereiten und ebnen zu helfen. Ihm gab gleichsam ein Gott: zu sagen, was der Künstler leide.

Allerdings — und wohl gemerkt: Nahrungssorgen der ausübenden Kunst, Konkurrenzneid, Rücksichten auf Nebenamt, Rang oder Charakter, Familienverhältnisse, Gesundheit und dergleichen mehr — das alles, so weit darüber nicht Offizielles bekannt geworden ist, kennt die gewissenhafte, ernst gesinnte Kritik danach so gut wie gar nicht. Ja, sie wird in diesem wunden Punkte einer „reproduktiven" Kunstübung mitunter direkt ungerecht wohl oder übel sogar erscheinen müssen und hat dies dann als Martyrium und notwendiges Übel ihrer „Mission" eben ruhig mit in den Kauf zu nehmen. Zum „Protektor" der Kunst braucht sie sich wahrlich nicht erst aufzuwerfen; und der Künstler seinerseits sollte sich zu gut sein, sich dadurch wieder zum „Schützling" eines Kritikers selber zu degradieren, daß er bei diesem um „Gnade" bettelt oder um Zubilligung „mildernder Umstände" würdelos einkommt — es wäre denn jener seltene Fall, wo er selbst ohne Verschulden das Opfer einer bestimmten Konstellation nur eben geworden, die dringend Aufklärung zur Wahrung seiner eigenen Ehre heischen würde. Immerhin sollte man sich aber auch endlich einmal, aus einer anderen Erwägung noch, abgewöhnen, die Berufskritik vom „industriellen" Standpunkt aus, als mutwillige Störerin des Geschäftsbetriebes, aufzufassen. Denn die Kritik, so lange sie nur auch „Kritik" bleibt, vermag thatsächlich das Geschäft gar niemals zu stören; wohl aber ist sie für die Regel in der angenehmen Lage, dieses selbst im Falle einer negativen Urteilsabgabe noch zu fördern. Daß sie

vollends jene erstere unheimliche Macht sich selbst nur entfernt „einbilde“, das ist zwar ein leider sehr weit verbreiteter, aber schon deshalb um so eitlerer Wahn, weil ihm jede reale Voraussetzung von vorneherein schon *de facto* abgehen muß. Im Gegenteile füllt die durch kritische Ausstellungen oder gar deutliche Ablehnung ganz unwillkürlich geweckte „Sensation“ an einer Sache unsere Theater, Gallerieen, Konzerte usw. weit eher bezw. lockt Publikum und Käufer nur um so besser an, selbst nunmehr zuzusehen und auf eigene Faust zu prüfen; wohingegen gar häufig selbst Jahre langes Predigen und emsiges Propagieren zu Gunsten einer Künstlererscheinung noch kaum 10 überzeugte Proselyten je hat machen können. Totschweigen ist doch nun einmal der Kunst-, Litteratur- und Kulturfeinde allerärgster und -schlimmster!

Aber freilich: an ihren Begründungen wie den bekannten „Früchten“ — da sollt ihr sie erkennen, die wahre, existenzberechtigte Kritik nämlich; hier wird sich alsbald wieder klar und deutlich erweisen, wes Geistes Kind einer ist und ob er nicht nur zu nörgeln und zu sticheln, zu stechen und zu hauen versteht, wenn er schon eine scharfe Klinge führt, die manch' „sitzenden“ Hieb wohl auszuteilen weiß. Und darum hat in meinen Augen eine „zünftige“ Fachkritik, die sich immer nur einbildet, auf's hohe Roß der vernunftgemäßen (sogenannten „objektiven“) Besonnenheit sich setzen und in erster Linie die „Fehler“ der Künstler nur ja recht aufdringlich dick ankreiden zu müssen — hat eine solche, mit der bittersüßen Amtsmiene sich gehabende, privilegierte Mäkelsucht, wenn anders dies ihr ganzer Witz und Wille ist, ihren herrlichen Beruf zum Voraus schon gründlichst verfehlt. Man lasse sich doch nicht irre machen durch den scheinbaren Widerspruch, der gar oft in den kritischen Äußerungen verschiedener Federn über eine und die selbe Sache zu Tage tritt, als ob damit der „Bankerott aller Kritik“ ohne Weiteres schon erklärt und ihre leere Hinfälligkeit für Künstler wie Publikum ein für alle Mal erwiesen sei — wie bei solchen Anlässen ja dann gerne hervor gehoben zu werden pflegt! Natürlich giebt es auch hier gewisse feste Grenzen, so weit es die rein technischen Voraussetzungen in der Beurteilung produktiven Talentes

wie reproduktiven Vermögens betrifft. Allein man wolle dabei niemals vergessen, daß nach der Natur der Sache (und meiner unerschütterlichen Überzeugung) die subjektivste Kritik gerade die „objektivste“ sein wird, weil sie die innerlich wahrste und natürlichste heut zu Tage bleibt, je mehr sie eben durch ihre kräftigen, individuellen Gegensätze der verschiedenen, hier redenden Persönlichkeiten eine größere Allgemeinheit noch zur geistigen Anteilnahme an ihrem gesunden Meinungsstreite aufruft, indem sie ihrerseits dem Publikum begreiflich macht, daß sie zur Weckung gerade des eigenen, selbstthätigen Nachdenkens und Nachfühlens bei jedem Einzelnen berufen sei. Mir z. B. fällt es gar nicht ein, etwas Allgemeingültiges mit autoritativer Würde vortragen zu wollen, das dann als stehendes Leitmotiv von einer größeren Menge etwa aufgenommen und gedankenlos nachgesprochen werden soll; meinem ganzen Wesen und meiner besonderen Charakteranlage nach liegt mir daran, durch eine rein subjektiv gefärbte Darstellung der Sache, wie ich sie eben nach bestem Wissen und Gewissen für mich zu erkennen glaube, zur Nachprüfung meines ganz individuellen Urteils an der Hand des lebendigen Kunsteindruckes selber den freundlichen Leser auf- und heraus zu fordern. Ich bin ich und setze mich selbst: nun sieh' Du zu, wie Du damit zurecht kommst! So hat's einmal auf meine Natur gewirkt — was aber hältst Du, nach der Deinigen, nun davon? Wenn Leben durch diesen natürlichen Widerspruch „in die Bude kommt“, so ist das ja doch sicherlich das Beste, was sich die Kunst nur irgend für ihre Zwecke wünschen kann.

Unmittelbar erhellt hieraus nun auch, daß eine solche Betrachtungsweise von ihrem Leser erheblich mehr voraus setzt und verlangt, als für gewöhnlich der Durchschnitt unserer Tageszeitungen und ihrer ephemeren Referate es zu beanspruchen wagt; es kann aber diesem Leser selbst wohl kaum entgehen, daß jene Betrachtungsweise ihn zugleich ehrt, indem sie ihn ganz unwillkürlich zur geistigen Mitarbeit am Ganzen derart einladet. Jedenfalls leuchtet so viel ohne Weiteres wohl ein, daß eine derartige Kritik, die dem Respekte vor der Kunst ganz im Allgemeinen ehrlich Gasse haut, daß eine derartig

mehr aufklärende als die Schlachten entscheidende Kritik ihre Existenzberechtigung durch solche Kunst erlösende, Leben zeugende That mit jedem Tage neu erweist. Unter Verzicht auf eigene, selbstgefällige Überhebung und gar auf jedweden Unfehlbarkeitsdünkel macht sie ihren Vertreter lieber zum geistesverwandten, mitfühlenden Genossen des Künstlers, der sich diesem in einer Art von *entente cordiale,* durch den Zug des Herzens (wo es sein muß, gelegentlich auch einmal gegen das verehrliche Publikum) innig verbunden fühlt.

Aber freilich, als ganz unerläßliche Vorbedingung zur ersprießlichen Durchführung solcher Gedanken, um bei dieser Subjektivität vor subjektiver Willkür bewahrt zu bleiben, erscheint eine gediegene wissenschaftliche Schulung und eine geläuterte aesthetische Durchbildung bis zur wohl fundierten, reifenden „Weltanschauung" als durchaus geboten. Auch der luftige Bau der „Aesthetik" hat, gerade als „moderne" Wissenschaft, seine gesetzmäßigen Voraussetzungen und exakten Erfahrungen, die keineswegs ungestraft zu umgehen sind. In Sonderheit darf man noch die Forderung erheben, daß der bestellte Kritiker über die Schablone des Referenten sich zu erheben, über die Scheuklappen des Fach-Spezialistentums hinaus zu sehen und bis zum übersichtlichen Standpunkte des Total-Aesthetikers jeweilen sich hinauf zu schwingen vermöge: als welcher Standpunkt eben den ganzen „Zug der Zeit" überhaupt mit gewecktem Auge und allseitig regem Interesse in seinem organischen Zusammenflusse lebensvoll zu erfassen, seine mancherlei „Zeichen" sich zu deuten und die Kunstentwicklung aus einem Seelenzentrum heraus als ein einheitliches Ganze der Kultur, verständnisinnig zu begreifen allein im Stande sein wird. Das muß er wenigstens vor der großen Masse und ihren kapriziösen Privatliebhabereien unbedingt voraus haben. Und „Aesthetik" ist, wie schon betont, heute nicht mehr schlechthin die „Lehre vom Schönen". Letzterer Begriff würde eine bereits nach einer, bestimmten und enger begrenzten, Seite hin konkret entschiedene Aesthetik vorstellen; denn es giebt innerhalb des Gesammtgebietes der Aesthetik auch noch eine „Lehre des Erhabenen" (Lächerlichen, Tragischen), und selbst das

„Häßliche" gehört gleich berechtigt mit dazu, wie die Dissonanz zur Harmonie und das Böse als Korrelat zum Guten. Aesthetik ist vielmehr Empfindungs-Wissenschaft und Gefühls-Erkennen, bedeutet „Philosophie der Sinne und ihrer Funktionen" ganz im Allgemeinen: zuletzt also doch wieder etwas Subjektives, in seiner innersten Seinswurzel Reinpersönliches — im weitesten, wenngleich auch besten Sinne des Wortes. Ist sonst wohl „die Furcht des Herrn" aller Weisheit Anfang — hier wäre das „Gefühlsverständnis" demnach A und O aller Erkenntnis; die „Ein-Sicht" und „innere Anschauung" bildeten da zusammen die große unumgängliche Hauptsache zu einem „produktiven" Kritiker. Kurz: „gegen große Vorzüge giebt es kein anderes Rettungsmittel als — die Liebe!" (Goethe.)

Wie derjenige Recht hatte, der es kürzlich aussprach, daß die Kunstgeschichte in einer Geschichte des Kunsturteils noch ihre wichtige Ergänzung finden müsse, so muß auch zu der Kunst und den Kunstwerken, zum echten Kunstschaffen notwendig das echte Kunstschauen mit hinzutreten, soll das Ganze einen guten Klang geben. Und wir meinen dies im allerallgemeinsten Sinne, für alle Künste zusammen. Schauen aber ist ein erhöhtes, oder besser: tiefer eindringendes, in den Gegenstand sich vertiefendes Sehen. Das nun ist es zugleich, was unserer „Bildung" so sehr lange fehlte — wir erinnern hier nur an die früheren üblichen Kunstausstellungen, mit dem unglaublich verwirrenden Allerlei von einigen tausend Bilderrahmen. Vor lauter Sehen und Blicken kam man hier nicht zum „Schauen", vor lauter Urteilen nicht mehr zum rechten Betrachten. Da mußte denn raschest die Meinung fixiert und in allen Tagesblättern zu möglichst internationaler Wirksamkeit, um nicht zu sagen Verschleuderung, alsbald verbreitet werden. Und unwillkürlich denkt man denn hierbei an das Wort von den „breiten Bettelsuppen". Wie ganz anders dagegen, wenn wir heute in der Sonderausstellung eines einzigen Künstlers, einer vollen, markanten, eigenartigen Persönlichkeit gegenüber, mit ruhigem Verweilen ganz dem Eindrucke hingegeben, uns aus der unser Wesen bezwingenden oder doch zauberisch umfangenden Stimmung heraus allmählich klar zu

werden versuchen, was er mit seinen Werken wohl zu uns gesprochen. Das „beredte“ Schweigen, die Stille der „Andacht“ — sie sind vor Allem da am Platze; sie müssen jedem Reden darüber unbedingt vorauf gehen, bei jeder Kunstaufnahme, bei den Kunstwerken jeder Gattung! Erst dann kann erhofft werden, den empfangenen Kunsteindruck wirklich wiederzugeben, das Erschaute auch wirksam zu künden und dem Künstler von Grund aus gerecht zu werden.

Schon Winckelmann pflegte ja auch zu fordern, daß man jedes Kunstwerk zunächst eine volle Viertelstunde auf sich einwirken lassen solle, um erst darauf hin, aus der dadurch rege gemachten Stimmung und aus dem Geiste des Ganzen heraus, durch den es zu uns rede, über es kritisch in's Reine zu kommen. Und Goethe singt bekanntlich: „Willst den Dichter du versteh'n, mußt in Dichters Lande geh'n!“ Das erscheint heute vielleicht schon wie eine Trivialität. Wenn wir aber so oft die Laienwelt unserer „Gebildeten“ gar schnellfertig über fleißiger Künstlerhände Werk, an dem oft der Schweiß von Jahren und ein Ringen des Edlen klebt, scharf aburteilen, poetische Kräfte nur zu häufig mit banausischen Redensarten flugs abfertigen hören, so will uns das alte Wort beinahe wieder wie eine neue, höchst zeitgemäße „Offenbarung“ ankommen. Ja, ich ziehe hier sogar noch eine weitere Konsequenz und sage schroffweg: Briefwechsel und Biographien der verstorbenen, zu „Klassikern“ bereits kanonisierten Größen unserer Kunstgeschichte mit heißhungrigem Wissenseifer zu verschlingen, dagegen dem privaten Verkehr und persönlichen Geistesaustausche mit den Zeitgenossen der Künstlerwelt, so lange sie noch unter uns leben, ängstlich, gleich einem mönchischen Asketen des grauen Mittelalters, wie hermetisch sich zu verschließen — das hat mir von jeher ein ganz heilloser, klaffender Widerspruch in unserem Dasein geschienen.

Weil wir aber doch nun einmal in die Seelen der Schaffenden auf diesem Wege hinein schauen und aus deren geheimer Werkstatt heraus ihre innersten, für sie unbedingt notwendigen und unwiderstehlich zwingenden, Triebfedern in begreifender Liebe erfassen lernen sollen, eben darum habe ich auch

einmal, bei Gelegenheit einer Rundfrage über „Kritikerbesuche“, ruhig und ohne Scheu mein Votum für abgegeben. Und Hand auf's Herz! Schreiben wir nicht Alle, durch die Bank, noch ganz anders, ungleich präziser, verständnisvoller und damit aufklärender, wenn nicht die Mauer des blinden Unwissens trennend zwischen uns und dem zu beurteilenden Künstler steht, wenn (namentlich den schaffenden Kräften gegenüber) der persönliche Rapport zu einer entsprechend klaren Resonanz, auch bei uns selber, erst einmal hergestellt ist? Wenn wir das Individuum „Mensch zu Mensch“ kennen gelernt, von Angesicht zu Angesicht gesprochen, uns mit dem Komponisten und Dichter über sein Schaffen und Streben, mit dem Sänger über seine Stimmschulung und technische Auffassung, mit dem Schauspieler über sein Fach oder den besonderen Zweck seines Gastspiels, mit dem Maler endlich über seine künstlerischen Absichten und die besondere Richtung unterhalten, sozusagen vorerst einmal verständigt haben? . . . . .

Was ich in Alledem immer noch nicht deutlich ausgesprochen habe, und worauf ich allerdings den größten Wert legen möchte, bleibt dieses: daß wir uns hübsch bescheidentlich stets nur als das „dienende Glied“ fühlen wollen, dem an das hohe „Ganze“ der Kunst würdig sich anzuschließen und dabei wenigstens im Vortempel hantieren zu dürfen, die gewiß nicht dornenarme, häufig überaus undankbare, im Grunde aber doch wieder so segensreiche Aufgabe zugefallen ist. Ganz wie Baumbach so jovial einmal vor sich hinsingt:

Kann ich nicht Dombaumeister sein,
Behau' ich als Steinmetz einen Stein;
Fehlt mir auch dazu Geschick und Verstand,
Trag ich Mörtel herbei und Sand.

Und vollends gar: „Wie vermöchte Der in's Innere eines Hauses zu blicken, der dessen Fenster als Spiegel benutzt?“ — wie einmal in der „Jugend“ zu lesen stand.

Wir wollen gar nicht das „Gras wachsen“ hören, erleuchtete „Seher“ des Unsichtbaren, Propheten des Zukünftigen sein oder der Sucht nach Entdeckung „kommender Männer“ und

Schilderhebung immer neuer Größen verfallen — was der Kritik, in letzter Zeit zumal, arg vorgeworfen ward und auch schon gar viel Schaden gestiftet hat. Wenn wir aber trotzdem ab und an einmal, wie von ungefähr, in die Lage kommen sollten, unserem Publikum — so etwa wie der vom Eise gelöste Gebirgsbach der Ebene, in die er sich ergießt — mit freudigem Jauchzen zurufen zu können: „Hört! Hört! Ich habe den Frühling schon geseh'n!" . . . dann besteht unsere helle Freude sicherlich nicht darin, daß gerade wir dergleichen, und vor den Andern — sondern eben darin, daß wir den Herz erquickenden Frühling und seine Leben weckenden Sonnenstrahlen mit unseren eigenen Augen haben schauen dürfen. Und das wahrlich ist für den Kritiker sein „Lohn, der reichlich lohnet". Daß wir alsdann, mit erlaubter Zuhülfenahme allenfalls der (dem Einen von uns mehr, dem Andern wieder weniger zu Gebote stehenden) „suggestiven Macht" unserer Persönlichkeit zu überzeugen und Adepten zu gewinnen suchen, das wird doch wohl unschwer zu begreifen sein. Nur darf nicht etwa auf das Gewicht unserer öffentlichen Stellung dabei der Akzent fallen, was den Schwerpunkt vollkommen unnatürlich verlegen müßte und einen bedenklichen Mißbrauch unseres (allerdings anvertrauten, keineswegs angemaßten) Amtes vor der Welt bedeuten würde.

Alle Henkerskritik aber, die so gerne mit dem zweischneidigen Nachrichter-Beil in der fleischigen Hand arbeitende: sie hole — mit Verlaub zu sagen — der Henker!

Im Zeichen der „Massenverbreitung guter Schriften"

„Die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist einzig nur — die Kunst."

Richard Wagner.

1. Hintertreppen-Litteratur
(1891)

„Der Mensch begehre nimmer und nimmer zu schauen, was die Götter hier gnädig bedecken mit Nacht und mit Grauen" — so möchte der Kundige da schier ausrufen! Und doch muß man auch wieder die ernste Frage erheben: Wer kennt sie, nämlich wirklich? Denn wenn man sie mehr kennen würde, müßte die Abhilfe längst schon in weit umfassenderer Weise doch in Angriff genommen und betrieben sein, als dies bisher erst geschehen ist.

Erwidert man uns darauf aber: Der Kolportage-Roman ist gar nicht so schlecht, als diejenigen immer meinen, welche ihn gar nicht lesen; die Gerichtszeitungen sind es, welche das Volk vergiften, indem sie es zum Verbrechen auffordern, — so wollen wir immerhin recht gerne zugeben, daß wir die Gerichtszeitungen mit ihren breiten und behaglichen Schilderungen abscheulichster Greuelthaten und ihrer phantastischen Ausschmückung von aller-

hand Gaunereien, welche dem Schurken ein geradezu heldenhaftes Ansehen verleihen muß, daß wir diese allerdings auch für keine allzu gesunde Erscheinung, ja sogar für einen nicht zu übersehenden Krebsschaden unserer Zeit halten. Es bleibt aber doch füglich zu bezweifeln, ob darum der Kolportage-Roman auch nur um ein Haar schon besser geworden sei, als er es wirklich ist. Im Gegenteil, wenn man sich die beiden neuesten, als ganz besonders „sensationell“ angepriesenen dieser Machwerke: den „Scharfrichter von Berlin“ und die „Todtenfelder von Sibirien“ (erschienen beide in einem und dem selben berüchtigten Verlage, Weichert in Berlin, der sich neuerdings sehr unliebsam bemerklich macht), vor Augen hält, so möchte man lieber glauben, daß die unterste, überhaupt erreichbare Stufe mit diesem Genre schon betreten sei. Allerdings, eine „Geschichte der Prostitution“ in Lieferungen und (ich glaube) mit zahlreichen, in den Text gedruckten Bildern, wie sie ein Kolportage-Verleger vor 18 Jahren noch dem deutschen Buchhandel anzubieten wagen durfte, derartige Auswüchse sind seit dem Kolportage-Gesetz vom 1. Juli 1883 wohl nicht mehr gut möglich; aber trostlos — das wird man mir zugeben — steht es doch auch heut zu Tage auf diesem Gebiete, so lange wir von einem Söndermann oder Victor von Falk als den „Lieblingsschriftstellern des deutschen Volkes“ hören müssen, so lange wir als „Volkslitteratur“ Erzeugnisse auffassen sollen wie jenen berüchtigten „Scharfrichter von Berlin“, der auf den ersten 240 Seiten nicht weniger behandelt als: eine Hinrichtung, einen Sturz vom Trapez, einen Kinderraub, eine Hypnotisierung, eine Orgie in der Banditenkneipe, das Begräbnis einer Hypnotisierten und eines Scheintoten, einen Vatermord, einen Einbruch, eine Wahnsinnige im Bordell, einen Giftmordversuch, eine Leichenberaubung, ein Todesurteil des Schwurgerichts, eine Revolte, eine Falschmünzerbande usw. usw.

In der That, wir stehen bei dieser Musterkarte vor einer durchaus ernsten und betrübenden Notlage, über die wir uns keineswegs hinweg täuschen dürfen; nicht etwa ein Ausnahmefall ist es, was ich hier soeben vorführen mußte, sondern die trostlose Regel dessen, was unser gutes, armes Volk in seinen unbemittelteren

Schichten jahraus, jahrein als geistige Nahrung in sich aufzunehmen pflegt.

Wiewohl sich nun aber bei näherer Ausführung der Zusammenhang solcher Art von Litteratur mit gewissen Bestrebungen unserer Tage am Ende gar wohl nachweisen ließe — engherzig und kurzsichtig, wonicht lächerlich, wäre es trotzdem, wenn man die Sache allein und nur von diesem Standpunkte mehr auffaßte und etwa gar die Meinung nun hegte, als handle es sich in und mit Verdrängung der bisherigen Kolportage-Litteratur lediglich um eine Bekämpfung sozialdemokratischer Bestrebungen um ihrer selbst willen, um eine Belehrung und Bevormundung etwa der unteren Schichten durch die oberen, nur damit die Begüterten sich in aller Ruhe und Sorglosigkeit ihres Besitzes erfreuen könnten. Aufhalten und verhindern läßt sich nämlich durch eine Gegenlitteratur nichts, was bereits im Werke ist, weil hier vielleicht positive Kräfte treiben, und dem bremsen wollen, nur um zu bremsen, würde da nur zu deutlich den Stempel der Angst und der schlecht verhehlten Selbstanklage an sich tragen. Verursachen aber und herbei führen kann eine Litteratur sehr viel, und wer sich die Litteraturgeschichte des vorigen Jahrhunderts einmal genauer angesehen, der wird für alle Zeiten einen gewaltigen Respekt vor der Macht aller Litteratur und ihren möglichen Wirkungen mit davon getragen haben, der wird sich ein für alle Mal klar darüber geworden sein: daß die selbe Litteratur in verschiedenen Händen entweder ein bedrohliches Mittel zur Verbreitung des Schlechten, oder aber ein gewaltiges Mittel zur Ausbreitung des Guten in der Welt werden kann. Da gilt es denn für uns: das Schlechte nicht ohnmächtig zu bekämpfen lediglich durch seine tendenziöse Verneinung und unfruchtbaren Widerspruch dagegen, sondern das positiv Gute an seine Stelle zu setzen — mit einem Worte: gute Saat ausstreuen! Eine solche verderbliche und verrohende Litteratur in ihren Wirkungen durch eine bessere zu überwinden, dadurch daß man das Gute an sich fördert, heißt die Ursachen entfernen, heißt ein Krebsgeschwür durch Gesundung und Erstarkung von innen heraus ausschwären. „Mit dem Dreinschlagen allein ist es nicht gethan,

man muß zu helfen, die Schäden von innen heraus zu bessern und zu heilen suchen!" — so erklang es ja erst jüngst im Reichstag aus dem Munde des derzeitigen Reichskanzlers. Und können wir schon einen Lauf nicht aufhalten, einen Strom nicht ablenken, eindämmen können wir ihn wenigstens, daß er nicht Verheerung bringe, auf daß seine Kraft Segen und Nutzen schaffe; das vermag eine Litteratur und das vermögen wir: Dafür zu sorgen, daß aus einer kräftigen und durchaus berechtigten Reformation in unserem Volksleben nicht eine zerstörende Revolution werde. Revolution ist immer ein Übermaß von Stoff. Wie aber auf dem Gebiete der Kunst allzu Stoffliches jederzeit zur Form bezwungen und durch die Form überwunden werden kann, so auch im Leben der Menschheit kann das Stoffliche durch Künstlerisches getilgt und ausgeglichen werden. Sehr *cum grano salis* verstanden ließe sich vielleicht sagen: es sei hier die selbe Entwicklung durch zu machen, wie sie schon ein Schiller von seinen „Räubern" bis zum „Wilhelm Tell" an und in sich selber zurück zu legen hatte.

Hier kommt, als ein wichtiger Hebel zu solcher beabsichtigter Volkshebung, das unausrottbar tief in der Menschenseele ruhende Unterhaltungsbedürfnis willkommen zu Hülfe. Dieses, nicht aber der bloße Bildungstrieb (wie ihn die „liberalen" Vereine für Volksbildung so aufdringlich-nüchtern gerne betonen) — und wenn dieser, dann er gewiß erst in zweiter Linie, ist es also vor Allem, woran zunächst anzuknüpfen wäre, weil es die allersicherste Grundlage vorstellt, ein Axiom gleichsam ist, von dem wir ausgehen dürfen. „Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst Du sie unvermerkt aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen," sagt schon Schiller — und dies scheint mir ganz unmittelbar gewiß. „Zum Guten das Schöne!" Aber hier muß ich zugleich noch auf einen anderen Punkt mit hin weisen, dessen Betrachtung mir in diesem Zusammenhange nicht unwichtig dünkt. Auch eine Veredlung der Anschauung, des Gesichtssinnes scheint mir nämlich hier gewährleistet zu sein, wenn zu den guten Schriften auch noch künstlerisch-gebiegene, aesthetisch-

reizvolle Illustrationen hinzu treten. Man sage nicht, daß damit eher ein Gebiet betreten werde, das sonst männiglich als ein Niedergang und Verfall der Litteratur empfunden werde. Nach einer Seite hin würde dieser Vorwurf zutreffen, wo nämlich — wie bei unseren zahlreichen Zeitschriften mit dem überhand nehmenden Bilderwerke — hinter dem vielen Schauen die Verinnerlichung des Geschauten unwillkürlich zurück tritt und über all' dem Blättern das Lesen zur Flüchtigkeit notwendig werden muß. Wenn also die Zeitschrift „Prometheus" vor Kurzem einmal die Frage aufgeworfen hat: „Was geschieht zur Erziehung unseres Auges?" — auch hier scheint mir eine Antwort darauf gegeben!

Also nicht nur eine Verhinderung und Ausrottung der Schäden, sondern Erziehung des Volkes im positivsten Sinne wäre auf diesem — sagen wir litterarisch-künstlerischen — Wege anzustreben; Erziehung in der höchsten, schönsten Bedeutung des Wortes: nicht nur den Bestand der Dinge zu sichern und in seiner Trägheit zu erhalten, sondern umgestaltend, veredelnd und erneuernd einzuwirken und eine schönere Zukunft vorzubereiten, in der wir auch mit enthalten sind. Ja — wir auch mit enthalten sind! Denn zum Volke „leutselig" sich herab begeben und seinem eigensten Bedürfnisse wie Empfinden ein warmes Herz entgegen bringen, ist zweifellos eine sehr hohe und würdige Aufgabe; sie muß aber eine nutzlose und unwirksame bleiben, so lange wir uns in diesem Volke nicht mit inbegriffen fühlen und dabei vergessen, daß — wer Andere erziehen will — immer zuvor sich selbst erzogen haben muß. Wenn man dem alten Kaiser Wilhelm wohl das bekannte Wort von der Religion nach gesprochen hat: daß sie seinem Volke erhalten bleiben solle, so durfte man sich zunächst doch nicht von diesem Volke selbst mit einem Mal ausnehmen. Dem Lesen-lassen also muß das eigene, gute und richtige Lesen voraus gegangen sein.

Wir haben damit das Kapitel der „Abhilfe" bereits gestreift; wir wollen diese Abhilfe nunmehr in einigen wenigen Zügen, nach ihrem allgemeineren Teile, noch kurz anzudeuten versuchen. Ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen derjenigen Litteratur,

welche eine wirklich brauchbare, gesunde „Volkslektüre“ werden soll, und den bisherigen Schauer-Erzeugnissen dieser Art wird vor Allem darin zu bestehen haben, daß jene Überwucherung der Phantasie verhindert, das Gemüt wieder mehr zur geistigen und gefühlswarmen Mitthätigkeit heran gezogen wird, so zwar, daß die erstere den ersprießlichen Boden nirgends mehr verlassen noch verlieren kann. Speziell auf diesen Umstand ist besonderes Augenmerk zu richten; denn das Mißverhältnis zwischen beiden Kräften tritt auffällig genug hervor bei den sogen. „Dichtern“ der Kolportage-Machwerke, die fast ausschließlich nur immer die Phantasie ihrer Leser anreizen und, indem sie es dabei wohlweislich versäumen, dieser jenen Gegenhalt des Herzens und Verstandes zu bieten, sie dann eben überreizen. — Ein zweiter, nicht minder tief greifender Unterschied wird sodann der sein, daß bei unserer neuen Volkslitteratur der Akzent mehr auf das Innenleben fallen, Schuld und Fehltritt mehr in's Innere des Menschen verlegt wird auftreten müssen. Im Gegensatze zum Kriminalistischen wird künftig — wenn auch immer nur anschaulich gestaltet und gemeinverständlich eingekleidet — das Psychologische hervor zu treten haben. Nicht die äußerlich und wirklich geschehenen Übelthaten, die teils versteckt gebliebenen, teils durch ein umständliches Polizei- und Justizverfahren aufgedeckten Intriguantenschliche oder -Querwege (wie sie allerdings der Kolportage-Roman in ergiebigster Weise ausmünzt) sind immer und immer wieder zu schildern, sondern bei der Schilderung der Gemüts-Vorgänge, bei den inneren Dämonen des Menschen ist, wenn irgendwo, mit geplanter Massenverbreitung guter Schriften einzusetzen; und wie sich schon ihr Inhalt zu demjenigen der schlechten Romane dann verhalten muß wie Herz etwa zum Auge, wie Gesinnung zu Handlung, so mag dann auch ihre formelle Ausführung und Gestaltung zu derjenigen der schlechten stehen im Verhältnisse von Gemüt zu Phantasie — und sie wird gesund und wirksam sein! Endlich geht noch als dritter (und vielleicht wichtigster) Unterschied ohne Weiteres daraus mit hervor, daß die „guten Schriften“, statt des Einzelnen Bedürfnisse und Wünsche immer nur zu überspannen, den Menschen wieder mehr an jene Punkte werden hin-

führen, ihm wieder ernstlicher jene Grenzen werden aufzeigen dürfen, die für Arm und Reich, Jung und Alt, Hoch oder Niedrig eben nun einmal die irdischen Schranken überhaupt bedeuten und zum inneren Pflichtbegriff zuletzt lenken. Das aber wird von um so größerer Wirkung sein, als solche Schriften notwendiger Weise eine edle Resignation im Leser dann anbahnen, Selbstbeschränkung und Selbstüberwindung als ewig gültige Tugenden jedes Standes und jeder Berufssphäre ihm aufweisen und so auch den empfänglichen Boden zu wahrer Religion und echtester, rein menschlicher Sittlichkeit wieder mehr bereiten helfen werden. Und diese praktische Arbeit eines solchen Vereines müßte schon um des willen so bedeutsam sein, weil sie sich positiv ausführend und aufbauend, die Vorbeugungs- und Verhinderungsmaßregeln des Kolportage-Gesetzes vom Jahre 1883 ergänzend dann an die Seite stellen würde. Denn, wie schon Dr. Fränkel (nach Adam Müller-Guttenbrunn) es sehr treffend einmal ausgesprochen hat: der Staat kann ja doch nie als Schriftsteller oder gar als Verleger auftreten, er kann also auf dem fraglichen Gebiete durch ein Gesetz auch nichts Anderes als höchstens nur eine — Lücke schaffen . . . . .

Dies also wären ungefähr die großen Gesichtspunkte, von denen eine Aktion zur Anbahnung besserer Verhältnisse zunächst auszugehen hätte, — nennen wir es die Idealforderungen solcher Tendenzen. Wie aber die Idee bekanntlich immer, wo sie sich in die Realität begiebt, manches und einiges von ihrer ursprünglichen, stolzen Unnahbarkeit abzugeben hat, um nur überhaupt erst praktikabel zu erscheinen und nicht in einer, von vorne herein unerreichbaren, Ferne in der Luft schweben zu bleiben, so werden wir auch hier natürlich sofort auf den so zu sagen „ehrenvollen" Kompromiß hin geleitet, den sie in der Wirklichkeit nun einmal bei allen diesen Dingen einzugehen hat. Dort steht die Idee — lebt ein Ideal; hier sind Schriftsteller und Schriften, haben wir die Leser und die geschäftlichen Vermittler jener Schriften an diese. Da wird denn wohl die Wahrscheinlichkeit mit der Wirklichkeit den Bund der Möglichkeit einzugehen haben, und die Wahrscheinlichkeit, daß dabei die Möglichkeit heraus kommt, wird um so größer sein, je mehr gelingen wird, die Interessen der Wirklich-

3*

keit zu versöhnen, das Thatsächliche und Greifbare damit wirklich in Einklang zu bringen. Sorgen wir hierbei also wenigstens für die Möglichkeit; vergessen wir Alle — Schriftsteller wie Laien, Mitarbeiter wie opferwillige Gönner — darüber niemals das Eine:

Ein Ideal der Zukunft bedeutet die reale That der Gegenwart!

2. Volkslektüre

(1891)

In einem angesehenen Blatte begegnete uns unlängst die Forderung nach einer „Psychologie" des „Schauerromanes", d. h. der Verfasser des betreffenden Aufsatzes sprach seine Verwunderung darüber aus, daß zwar seit Langem immer und immer kräftig gegen diesen deklamiert, aber doch jener noch nie so recht gründlich dabei nachgeforscht worden sei. Das schien dem Schreiber dieser Zeilen, der schon durch seinen eigensten Beruf zur Zeit sich ernstlich und eingehend, tagtäglich schier, mit dieser Frage zu beschäftigen hat, wie ein Ruf gleichsam zur Pflicht, und vielleicht dürfen nachfolgende Zeilen wenigstens mit dazu beitragen, nach dieser Richtung hin noch einige Klarheit zu verbreiten oder doch entsprechende, weiter zu verfolgende Anregungen zu geben, welche Andere wieder zu einer ernsten Befassung mit den spezielleren Aufgaben führen und vielleicht sogar zur geistig-schöpferischen Mitarbeit an diesem Probleme bewegen mögen. Bevor wir freilich zu dieser „Psychologie" schreiten können, wird es angemessen sein, uns über den Begriff „gute Schriften" erst etwas näher gemeinsam zu verständigen.

Ja — „gute Schriften"! Wie viele Antworten giebt es nicht allein schon hierauf? Die Einen sagen: „interessante", die Anderen: „volkstümliche"; Dritte verstehen sie lediglich als „moralisch gute", Vierte wiederum als spezifisch „religiöse"; diese

meinen damit: „alte", „allgemein anerkannte und bewährte", jene aber gerade: „moderne", das Ewig-Junge und Lebendig-Neue, und der Buchhändler vollends wird sich unter „guten" Schriften meist nur die „gangbaren" und „zugkräftigen" oder „gut rabattierten" vorstellen können. Nur ganz Wenige werden dabei an „schöne" denken, und diese Wenigen werden sofort wieder in Streit geraten darüber, ob das Charakteristische und Wahre, das Individuelle und Freie, oder aber das alt Hergebrachte und Herkömmliche, das Zwangvolle und allgemein Gültige, ob Form und Maß, als das wahrhaft Schöne aufzufassen sei, ob der schöne Schein oder das Stoffliche, Gestaltung oder Überschwang im Vordergrunde zu stehen habe. Und doch müssen wir von Neuem und um so ernstlicher die Frage erheben: Was verstehen wir unter „guten Schriften"?

Auf zwei besondere Gruppen werden wir alle die einzelnen Stimmen immer noch einschränken und zurück führen können. Der unverbesserliche Idealist wird auf solche Frage hin sofort ausrufen: „Für's Volk ist das Beste gerade gut genug!" Der Realist wird das wahrscheinlich auch meinen, er wird aber doch auch zugleich die ungeheure, schier unüberbrückbare Kluft wahrnehmen, welche zwischen den üblichen Kolportage-Produkten und jenen höchsten Erzeugnissen echtester Poesie aller Zeiten wie unserer besten Schriftsteller ganz unvermittelt klafft, und er wird getrost entscheiden: Hier ist auch der mittlere, wenn nur gesunde und anschaulich kräftige Schriftsteller mit einem hellen, klaren Kopfe und einem Herzen, das am rechten Flecke sitzt, — eben der gute Schriftsteller; das Bessere soll uns nicht des Guten Feind werden!

Der Weimarer Verein, der sich unter dem Protektorate des Großherzogs die praktische Lösung dieser ganzen Frage angelegen sein läßt, hat da nun früher eine Art Programm, eine Liste derjenigen Namen deutscher Autoren ausgegeben, die ihm einer „Massenverbreitung" besonders wert erschienen. Ich will nicht sagen, daß man neuerdings gänzlich davon abgekommen wäre, aber man ist mittlerweile doch vorsichtiger geworden. Es trat einfach die leidige Praxis in Gestalt eines Verlegers oder gar in Person des Autors selber dazwischen und mit mancherlei Veto entgegen: das eine Mal waren die betreffenden Schriften noch

nicht frei und ihre Besitzer gaben sie — merkwürdiger Weise — zu diesem Zwecke, selbst gegen entsprechende Abfindung, nicht gerne heraus; das andere Mal waren sie zwar frei, erwiesen sich aber bei näherer Betrachtung und genauerer Prüfung aus irgend einem bestimmten Grunde eben doch als nicht ganz zweckmäßig. Dann wieder forderten die Verfasser selbst bedeutende, für den Verein kaum mehr erschwingliche Kaufsummen; die Vereinsleitung hat hierin gerade mit unserer Schriftstellerwelt ganz kuriose Erfahrungen gemacht, ein hoch angesehener deutscher Dichter wie G. Freytag versicherte ihr gelegentlich rundweg, sie solle sich nicht beifallen lassen — was sie nie vermögen würde — ihn und den Verleger für den Ausfall, der ihnen aus einem Abdrucke für die Vereinsveröffentlichungen entstehen würde, etwa schadlos halten zu wollen! Und endlich, wenn man bei den Autoren selber vielleicht noch an einen gewissen Gemeinnützigkeitssinn appellieren dürfte — bei Erben eines Schriftstellers wird man immer nur mit dem Interessentrieb mehr oder minder zu rechnen haben. Jedenfalls wird die Formel dahin zu fassen sein: daß der genannte Verein zwar wohl unbedingt „gute Schriften" zu bringen haben wird, aber doch nur gute in so weit, als sie zugleich auch spannende und lange sind (dies letztere nämlich im Sinne einer zweckmäßigen Gestaltung der Kolportage als solcher).

So viel jedoch steht nunmehr fest: ein solcher Verein wird die lebenden Schriftsteller unbedenklich zur Mitarbeit heran ziehen, die zeitgenössische Produktion direkt und indirekt zugleich zu fördern suchen müssen. Die guten „Alten" brauchen darum noch nicht etwa ganz ausgeschlossen zu sein; man wird nur eben das „Volk", so wie es heute nun einmal beschaffen ist, mehr und mehr erst zu diesen unseren Musterschriftstellern erziehen, zurück erziehen müssen. Denn bedenklich wäre es doch ohne Zweifel, einem, der — sagen wir 25 — Tage lang total gehungert hat, am 26. nun auf einmal eine Ladung schwerster englischer Beefsteaks einzugeben. Auf elf der vom genannten Vereine gebrachten Autoren trafen bisher zwei alte, und diese auch nur erst aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. So ungefähr stellt sich zugleich das Verhältnis; so mag auch die Kost, die er den Kranken bieten soll,

schlimmsten Falles etwa auf 5 : 1 (fünf moderne Schriftsteller auf einen alten) bemessen sein, und niemand wird daraus etwa einen Vorwurf schmieden dürfen.

Und noch Eines habe ich bei Besprechung dieser Dinge auf dem Herzen, mit solcher Betonung der „Lebenden" vor Allen. Vor gar nicht langer Zeit schrieben zwei angesehene litterarische Fachblätter: „Es gilt einen ganz neuen Stil des Volkstümlichen zu bilden; die Volkslitteratur muß erst neu geschaffen, der Volksschriftsteller von heute mag erst noch gefunden werden, wenn Beide das erfüllen sollen, was von ihnen gewünscht und verlangt wird!" Ich glaube das ist ein gar ernstes und — wahres Wort: die Volkslitteratur muß neu gewonnen werden. Zwar meint ja Lichtenberg schon, Deutschland besitze zuversichtlich mehr Schriftsteller, als alle vier Erdteile zusammen genommen zu ihrer Erlösung nötig hätten — und dieser humorvolle Satz, er mag wohl auch heute noch seine volle Gültigkeit behaupten. Aber relativ betrachtet muß die soeben ausgesprochene Forderung vollauf zu Recht bestehen: der wahre Volksschriftsteller unserer Zeit und der nächsten Zukunft, er soll erst noch entdeckt werden! Indessen, er kündigt sich an; und, wie die Weimarer Klassizitätsperiode am Ausgange des vorigen Jahrhunderts vielleicht die Aufgabe hatte — oder doch wenigstens das Resultat ergab, dem zweiten und dritten Stande erst seine Litteratur zu schaffen, und wie diese Geburtsstürme sich damals lange vorher schon ankündigten, nicht minder auch tief bis in unser Jahrhundert herein ihre Nachwehen zeitigten: so ringt und treibt, webt und wirkt es heute im vierten Stand und für den vierten Stand nach seiner, einer ihm eigenen und durchaus gemäßen Litteratur. Hierbei würde nun also auch einem „Vereine für Massenverbreitung guter Schriften" (oder vielmehr diesem erst recht) keine geringe Aufgabe zufallen: alle die im Volke schlummernden Kräfte zu wecken, sie an's Tageslicht zu fördern, ihre Entwicklung, ihr Werden und Gestalten zu belauschen — kurz: eben dem „vierten Stande" (natürlich, ohne sich dabei im Geringsten zum Spielball oder Zankapfel litterarisch-politischer Koterien zu machen) seine Litteratur

mit schaffen zu helfen und ihm mit der Zeit D. J. zu schenken das, was dem dritten Stande, dem sogen. „Gebildeten“ unserer Tage — sein Goethe und sein Schiller geworden sind.

Über das Formale dieser neuen Forderung einer erst zu erringenden „Volkslektüre“ läßt sich natürlich in Kürze hier nicht reden, aber auch zum Voraus nicht wohl „spekulieren“. Über ihr Inhaltliches jedoch wird man sich sogleich klarer werden, wenn ich es kurz und bündig auf die Formel zu bringen suche: Der Korportage-Roman wird in den Händen eines solchen Vereines — sehr *cum grano salis* natürlich verstanden! — die selbe Entwicklung an sich durch zu machen haben, wie sie ein Schiller von seinen „Räubern“ bis zum „Wilhelm Tell“, ein Goethe von seinem „Götz“ und der „Stella“ bis zum „Faust“-Schlusse zurück zu legen hatte: von der Revolution zur Reformation und zur nationalen That, vom Ewignatürlich-Sinnlichen zum Reinmenschlich-Sittlichen, vom allzu Stofflichen zur schönen, inhalterfüllten Form. Ein Vergleich mit Schillers „Räubern“ vor Allem liegt hier um so näher, als der moderne Schund- und Schauer-Roman zweifellos auf eine mißverständliche Bewunderung jener, oder doch wenigstens auf die bekannten Räuber-Romane der Vulpius, Cramer, Spieß und Konsorten (die ihre Herkunft doch nur wieder von ihnen her schreiben) im letzten Grunde zurück zu führen ist. Und der besondere Umstand, daß er in allerjüngster Zeit erst wieder (im Werner Grosse'schen Kolportage-Verlag) beim alten „Rinaldo Rinaldini“ und „Schinderhannes“ angelangt ist — dieser mehr als vitiose *circulus vitiosus*, er scheint mir weit eher seinen völligen Bankerott nach dieser Richtung hin denn einen Fortschritt des Genre's zu bedeuten, trotzdem ja die Sache selbst durch die Affäre von Tscherkeski neuerdings wieder im hervor ragenden Sinne „zeitgemäß“ geworden scheint und man zuversichtlich der litterarischen Ausbeute dieses „aktuellen und sensationellen“ Vorfalles gerade auf unserem Gebiete in Bälde wieder auf Schritt und Tritt begegnen wird — so etwa unter dem Titel: „Der Räuberhauptmann Athanas, oder Unschuldig verurteilt. Geschichte eines Edelmannes.“

Eine weitere Aufklärung über das zu fordernde und zu er-

strebende Neu-Inhaltliche dürfte ferner in dem richtig verstandenen Begriffe „volkstümliche Schriften“ zu suchen sein, und hier dürften wir vollends dazu gelangen, die so lange gesuchte, eigentlichste „Psychologie“ des Kolportage-Romanes endlich bloß zu legen. In dem richtig verstandenen Begriffe, sage ich; denn es unterliegt gewiß keinem Zweifel, daß wir, wenn wir vornehmlich Bauern-Geschichten und Arbeiter-Romane darunter verstehen, einen groben Trugschluß noch begehen. Wir verwechseln dann nämlich unsere eigenen Sehnsuchtsneigungen und unsere heutige Feiertagsstimmung mit den Alltagsinteressen und der Werktagsstimmung des Bauern oder des Arbeiters, und wir dürfen ja nicht glauben, daß, wenn es uns, den so genannten „Gebildeten“, eine Erholung und Erquickung ist, so wir uns aus unserem lärmenden Großstadtleben in die stille, unverdorbene Naturfrische ländlichen Daseins hinaus und zurück sehnen, oder wenn es uns inmitten all' des Industrie-Treibens einmal Interesse bietet, in die Fragen des Arbeiterstandes uns zu versenken, das Problem der sozialen Frage und die Lebensgewohnheiten unserer arbeitenden Mitbürger zu studieren — dies allemal auch dem Bauern und Maschinenarbeiter just die selbe Freude bereiten müsse, als welcher von diesen Dingen eben her kommt und, von ihnen aufblickend, nun auch einmal etwas Anderes sehen und hören will als nur immer, was er fortwährend vor Augen und im Geiste hat. Ist es ja doch zu auffallend, wie alle diese Kolportage-Geschichten, die gelesensten und zugkräftigsten vor allen, immer in den Sphären der oberen Zehntausend gerade sich bewegen, in dem Leben und Treiben der höchsten, vornehmen Schicht sich abspielen und die große *Haute volée* oder *Haute finance* mit Vorliebe wider zu spiegeln suchen. Und in der That will der gemeine Mann in seiner Sonntagsruhe, wenn er aufsieht von seiner schweren Tagesarbeit und die schwieligen Hände in den Schoß legt, an seinem Feierabend und zu seiner Sammlung nicht, oder doch selten nur, mit Seinesgleichen unterhalten sein, will im Gegenteile nun auch einmal in das Gesellschaftsleben der Städter bezw. der großen Herren mit hinein gucken, möchte gern in das Thun und Treiben, Dichten und Trachten der oberen, ihm für gewöhnlich

verschlossenen Menschheitsklassen eingeführt werden. Dies ist denn auch der Hauptgrund, warum Edgar Steiger sich auf dem sozialdemokratischen Parteitage zu Gotha so heftiger Angriffe Seitens seiner „Genossen“ zu erwehren hatte, weil er als Schriftleiter der „Neuen Welt“ seinen Arbeiterlesern die „moderne“ belletristische Litteratur des „Arme Leut'“-Milieu's vorsetzte; eine Enquête ergab das überraschende Resultat, daß der Proletarier das „erhebende“, „schöne“ und „edle“ Pathos des — Bourgeois Schiller dem neueren Naturalismus eines Hauptmann, Tolstoi, Ibsen ꝛc. ganz entschieden vorzog!

Dieser Zug nach oben hat nun freilich im Kolportage-Roman gleichzeitig zu jenen Auswüchsen geführt, welche, indem sie das Leben in den „höheren Sphären“ prinzipiell fälschten und dem gegenüber den Verbrecher, der — nach ihnen — nur an der heutigen Gesellschaft Schiffbruch gelitten hatte, zum wahren Helden und Märtyrer stempelten, ein Zerrbild der Welt und des Lebens gezeichnet haben. Der ursprünglich reine und lautere, wirklich poetische Idealtypus in der Lektüre dieser sogen. „unteren Stände“ ist und war aber immer der hoch geborene, schöne und edle Graf, der an der niedrigen Bürgermagd Gefallen findet, sie trotz aller Standesvorurteile freit, sie mancherlei Widerstände ungeachtet auf sein stolzes Ahnenschloß endlich doch heim führt und das einfache, schlichte Bürgerkind so in einen „höheren Rang“, zu sich selber empor hebt.*) Darin aber liegt an sich noch nicht etwa ein unzufriedenes Überheben über den angewiesenen Lebenskreis hinaus (sie kann's ja selber wohl „kaum fassen noch glauben“ und reflektiert gewiß mit Gretchen: wie sie doch — ein so „arm, unwissend Kind“ — „begreife nicht, was er an ihr find't“) —

*) Noch heute kann der aufmerksame Leser diesen Typus — wenn auch bereits stark verderbt — in dem jüngst erschienenen Roman auf „Johann Orth“ von Edgar von Schönberg deutlich genug belauschen. Aber auch in Oskar v. Redwitz' bekanntem Drama „Philippine Welser“ oder selbst in Goethe's „Egmont“, neuerdings — wenn auch hier tragisch gewendet — in Martin Greifs „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg“ bildet er im guten Sinne das Geheimnis einer unverwüstlichen „Volksstück“-Wirkung.

kein romantisches Träumen oder revolutionäres Hinausstreben und Durchbrechen der gezogenen Schranken, sondern es ist eine beruhigende, anspornende Möglichkeit, aus eigener Kraft und um persönlicher, geistig-sittlicher Vorzüge willen sich um eine Stufe höher zu bringen im Menschenleben; eine Vergewisserung gleichsam, durch Geburt nicht ein für alle Mal zu den Paria's der Menschheit zu gehören. Und es bildet, rein erhalten, eine durchaus gesunde Sonntagserhebung für den „Mann aus dem Volke", bleibt — wenn mit edler Spannung vermischt und mit poetischem Gehalte gestaltet — immerdar eine gern gelesene Feierlektüre gerade in diesen Kreisen. Der moderne Schundroman hat nur leider diesen Idealtyp mit der Zeit nun zersetzt und zerstört; er hat den „edlen" Grafen zum schurkischen „Verführer" proklamiert, der neuesten Datums schon zum leichtsinnigen und dabei doch grausamen Fabrikherrn avanciert ist, und hat aus dem Mädchen, dem entsprechend, die unter vielen inneren Krisen und namentlich äußeren (mit großer Behaglichkeit noch obendrein zumeist breit geschilderten) Schwierigkeiten bewährte Tugend, das „schöne Fabrikmädchen" gemacht.

Des Weiteren haben wir dann noch eine andere Entwicklung zu verfolgen, die — aufgedeckt und in ihre Konsequenzen aufgesucht — diesem Torso zugleich moderne Farbe, nicht nur Auffrischung, sondern Charakter und Ausdruck, kurz den eigentlich neuzeitlichen Stempel verleihen wird. Wir unterscheiden nämlich unter den mittleren Erzeugnissen dieser Gattung — Produkten, mit denen der dritte, der sogen. „gebildete Mittelstand", während der letzten Jahrzehnte in allen Zeitschriften bis zum Überdrusse gespeist worden ist (nennen wir es kurz: unter der Hackländerei) — unterscheiden, sage ich, hier ganz deutlich ein Hereinragen und Übergreifen des Mittelstandes in die höheren Sphären, in denen dieser Roman ebenfalls mit Vorliebe sich aufhält, ein Durchkreuzen dieser durch jenen bis zu den allerverbrauchtesten Motiven. Das Ganze ist oft nicht viel besser als ein x-beliebiger Schauer- und Kolportage-Roman der großen Masse auch, und schlankweg dürften wir ihn wohl meist den „Schund-Roman des Mittelstandes aus dem Unterhaltungsblatte der Tagespresse" heißen. Was aber das

eigentlich Interessante und Charakteristische noch überdem an ihm bleibt, das ist: daß wir ihn genau so auch den „Schand-Roman" wohl heißen könnten. Ich habe erst kürzlich wieder ein solches „Muster der Gattung" in meinen Händen gehabt. Auch hier findet sich der für diese Sorte von Romanen geradezu stehende Satz: „Die Körperformen Mathildens zeigten jene üppige Reife, welche eine frauenhaft entwickelte Sinnlichkeit verrät und die Begehrlichkeit der Männer erweckt." Es ist nicht anders, als wie z. B. der Verfasser eines der neuesten Schauer-Romane, der „Totenfelder von Sibirien", einmal sagt: „Ihre Gestalt hatte zwar die sanften, weichen, mädchenhaften Formen verloren, aber dafür prangte der jugendliche Körper in schlank-üppiger Fülle, und Hals, Busen und Arme besaßen jene edle Rundung, welche die Meister der Bildhauerkunst ihren unsterblichen (!) Werken verliehen haben." Und — um das liebliche Bild noch gar zu vollenden — ganz die selben Sätze, schier wörtlich, kann man auch wieder in dem gen. Schönberg'schen Romane „Johann Orth, oder das Recht auf Arbeit" finden. „Die edel geformte Adlernase gab dem Kopfe etwas Aristokratisches, während die aufgeworfenen Lippen mit dem kleinen Schnurrbarte auf eine gewisse Sinnlichkeit schließen ließen", heißt es dort vom Helden; selbst die „üppige Brünnette" fehlt nicht, und von Milly, seiner bürgerlichen Geliebten, wird gesagt: „Der kleine, etwas schnippisch gekräuselte Mund drängte, den Beschauer zu küssen." Man sieht: überall und immer wieder die selbe Mache, das selbe Raffinement — Schundroman auf Velinpapier! . . . . .

Neben jenen Romanen älterer Gattung, in denen ganz deutlich die Beziehungen zwischen dem dritten und zweiten Stande vorherrschen, immer mit dem Hinüberschielen des ersteren in den letzteren, aber auch schon mit der Karikierung des letzteren zu einem Sammelplatz aller Intriguanten und Erzbösewichter verknüpft — sind nun in jüngster Zeit, als die Vorboten einer Art von neuen Ordnung der Dinge, diejenigen Romane und Erzählungen in den Vordergrund getreten (in's Vordertreffen gekommen, möchte ich am anschaulichsten wohl sagen), welche sich ausschließlich mit den Geschicken des unteren Standes befassen,

den *vierten* Stand in seinen Leiden und Freuden, seinen Konflikten und Strebungen gegenüber dem dritten aufsuchen. (Es reicht hinauf bis zur Bühne, begreift in sich gleicher Weise Ibsen wie Kretzer, Tolstoi und Gerhart Hauptmann ꝛc.) Das war aber vorläufig nur das erste Kennzeichen einer *Anteilnahme des dritten Standes an den Geschicken seiner Brüder im vierten*, oder noch besser: ein rumorvoll-tumultuarisches Mahnen, stürmer- und drängerisches Auflehnen dieses vierten bei dem und gegen den dritten; oder sogar auch wohl — um mit Schiller zu reden — ein „sentimentales“ *Herablassen* des dritten Standes zum vierten. Die rechte „naive“ Volkslitteratur der Zukunft wird — so ungefähr denke ich es mir nach meinen schwachen Kräften — inhaltlich das Emporringen des vierten Standes zu den Rechten und Pflichten des dritten zum stofflichen Vorwurfe haben, die Beziehungen zwischen beiden poetisch fest stellen und in dem Übergreifen des einen in den anderen ihr vornehmliches Thema finden. Und ihre Formel scheint mir einerseits in den kaiserlichen Reformen wie anderseits in dem, von dem Großindustriellen Freyse für seine Arbeitergenossen gewagten „prozentualen Gewinnanteil“ *ethisch* bereits vorgeschattet. Nicht mehr nur um die Beziehungen des dritten zum zweiten und des vierten zum dritten Stande wird es sich dann drehen, sondern auf die Frage: ob Bourgeois, ob Arbeiter? sich zuletzt zuspitzen. Auch hieraus wird sich ein Idealtypus gewinnen lassen, der in seinen gemütreichen Wirkungen Segen und Erholung stiften kann. Der Graf mag hier meinetwegen zum Fabrikherrn, Kaufmann oder Bürgermeister werden, das Bürgermädchen zur Näherin sich herab begeben (in Fr. Friedrichs „Frau des Arbeiters“, welchen Roman der „Ver. f. Massenverbr. g. Schr.“ jüngst u. A. veröffentlicht hat, ist das Problem noch etwas verschleiert, wiewohl diesem Sinne schon um ein Beträchtliches genähert; außerordentlich interessant jedoch tritt es als spezifisch psychologisches Problem auf in dem englischen Romane „Demos“ von George Gissing, den ich geradezu als eine, wenn auch noch nicht absolut erschöpfende, Exemplifizierung auf das soeben von mir Dargelegte bezeichnen möchte); oder aber der arme Arbeiter,

durch und durch *self-made-man*, gewinnt sich schließlich trotz aller Kasten-Unterschiede die Tochter seines Brotherrn; es sind vielleicht die Beziehungen des „Hinterhauses" zum „Vorderhause", die da eine mächtige Rolle spielen — und die ersten Klänge dieses „Evangeliums" der künftigen Volkslitteratur schlugen ja in Sudermanns „Ehre", deutlich genug vernehmbar, an unser empfindsames Ohr. Vielleicht war *dies* gerade das eigentlichste Geheimnis ihrer außerordentlich breiten Wirkung, wie „Figaro's Hochzeit" seinerzeit wegen des in ihm steckenden Zeit- und Zündstoffes so mächtig allenthalben einschlagen sollte. Daß dieses „Hinterhaus" etwas *Wesentliches* bedeuten konnte, das zeigte uns sofort das *äußerliche* Aufgreifen des Schlagwortes, als zum Mindesten zugkräftigen Titels, für einen kurz hernach erschienenen Kolportage-Roman. Doch, vielleicht habe ich hiermit schon zu weit vorgegriffen. —

Ich bin am Ende. Es ist klar und die nackte Wahrheit: Das *Genie* hat ein Verein noch nie und nimmer hervor gebracht, und er soll es ja auch nicht. Aber die „Psychologie" zu ergründen suchen, das kann er; alle wahrhaft Berufenen zur *Mitarbeit* einladen an seinem erhebenden Werke zur geistigen und sittlichen Hebung unseres Volkes — das steht ihm wohl zu. Und dieses Letztere war in Sonderheit auch allein nur der Zweck meiner obigen Ausführungen.

3. Der Weg zur Abhülfe
(1892)

Wozu bedarf es noch eines eigenen „*Vereins für Massenverbreitung guter Schriften*", wo wir doch schon so viele „Volksbildungsvereine", Volksbüchereien und neuerdings sogar Volksunterhaltungsabende besitzen? — dieser Einwand wird oft gehört. Allein er ist ungerechtfertigt. Solch ein Verein hat andere Aufgaben und weitere Ziele. Die Volksbildungsvereine eröffnen an einem, wenn

möglich an einigen Orten der Stadt so genannte Volksbibliotheken; dieser Verein verbreitet viel allgemeiner und wirksamer auf dem Wege der Kolportage seine Schriften in fort laufenden illustrierten Lieferungsheften à 10 Pf. Jene klopfen zunächst beim „Bildungstrieb" im Menschen an, wir glauben sicherer auf das „Unterhaltungsbedürfnis" rechnen zu können. Die Volksbüchereien leihen ferner die einzelnen Bände, und zwar auch oft nur zu gewissen Stunden des Tages, aus; wir geben dem Volke die Schriften zum eigenen Besitztum, als einen bleibenden Hausbestand und Familienbücherschatz in die Hand. „Wir wollen nicht, daß den armen Leuten das Geld aus der Tasche gezogen wird, und geben ihnen die geistige Unterhaltung unentgeltlich!" — sagen endlich die Freunde der Volksbildungs-Bestrebungen; wir hingegen glauben einem gegebenen Faktor, jener Thatsache nämlich Rechnung tragen zu sollen: daß, seit der Kolporteur die Schriften in's Haus bringt, der gemeine Mann längst zu bequem geworden ist, sich die Bücher erst aus der Bibliothek oder beim Sortiments-Buchhändler, ja selbst aus der Leihanstalt noch zu holen. Und wer sagt Euch denn, daß der Mann aus dem Volke, der Arbeiter von heut zu Tage nicht am Ende vielleicht zu stolz ist, um sich von Euch — selbst wenn Ihr es in wohlwollendster, bester Absicht thut — etwas schenken zu lassen? Daß er nicht über dem etwas verdächtigen und ihn schier wie Herablassung anmuthenden Ausdrucke „Volksbildung" schon kopfscheu geworden ist, noch ehe Ihr Euch ihm nur genähert habt? Alles das aber suchen wir von vorne weg zu vermeiden, um eben nicht unnötig Mißtrauen zu säen. Ganz in *seinem* Sinne, in den *ihm* geläufigen Formen und nach *seinen* bisherigen Gewohnheiten wollen wir dem gemeinen Manne hier *entgegen* kommen.

Das sind also immerhin schon recht wesentliche *Unterschiede*. Allein — damit wir hinwiederum auch nicht mißverstanden werden — doch noch keine *Gegensätze*. Man kann das Eine thun und das Andere wenigstens nicht lassen. Volksbildung und Volksunterhaltung — sie sind ja nur zwei Wege des selben Endzieles: der Veredlung der Volksseele.

Dieser Auffassung entspricht denn nun durchaus das heutige, von Grund aus freundschaftliche Verhältnis zwischen jenen beiden

durch und durch *self-made-man*, gewinnt sich schließlich trotz aller Kasten-Unterschiede die Tochter seines Brotherrn; es sind vielleicht die Beziehungen des „Hinterhauses" zum „Vorderhause", die da eine mächtige Rolle spielen — und die ersten Klänge dieses „Evangeliums" der künftigen Volkslitteratur schlugen ja in Sudermanns „Ehre", deutlich genug vernehmbar, an unser empfindsames Ohr. Vielleicht war dies gerade das eigentlichste Geheimnis ihrer außerordentlich breiten Wirkung, wie „Figaro's Hochzeit" seinerzeit wegen des in ihm steckenden Zeit- und Zündstoffes so mächtig allenthalben einschlagen sollte. Daß dieses „Hinterhaus" etwas Wesentliches bedeuten konnte, das zeigte uns sofort das äußerliche Aufgreifen des Schlagwortes, als zum Mindesten zugkräftigen Titels, für einen kurz hernach erschienenen Kolportage-Roman. Doch, vielleicht habe ich hiermit schon zu weit vor gegriffen. —

Ich bin am Ende. Es ist klar und die nackte Wahrheit: Das Genie hat ein Verein noch nie und nimmer hervor gebracht, und er soll es ja auch nicht. Aber die „Psychologie" zu ergründen suchen, das kann er; alle wahrhaft Berufenen zur Mitarbeit einladen an seinem erhebenden Werke zur geistigen und sittlichen Hebung unseres Volkes — das steht ihm wohl zu. Und dieses Letztere war in Sonderheit auch allein nur der Zweck meiner obigen Ausführungen.

3. Der Weg zur Abhülfe

(1892)

Wozu bedarf es noch eines eigenen „Vereins für Massenverbreitung guter Schriften", wo wir doch schon so viele „Volksbildungsvereine", Volksbüchereien und neuerdings sogar Volksunterhaltungsabende besitzen? — dieser Einwand wird oft gehört. Allein er ist ungerechtfertigt. Solch ein Verein hat andere Aufgaben und weitere Ziele. Die Volksbildungsvereine eröffnen an einem, wenn

möglich an einigen Orten der Stadt so genannte Volksbibliotheken; dieser Verein verbreitet viel allgemeiner und wirksamer auf dem Wege der Kolportage seine Schriften in fort laufenden illustrierten Lieferungsheften à 10 Pf. Jene klopfen zunächst beim „Bildungstrieb" im Menschen an, wir glauben sicherer auf das „Unterhaltungsbedürfnis" rechnen zu können. Die Volksbüchereien leihen ferner die einzelnen Bände, und zwar auch oft nur zu gewissen Stunden des Tages, aus; wir geben dem Volke die Schriften zum eigenen Besitztum, als einen bleibenden Hausbestand und Familienbücherschatz in die Hand. „Wir wollen nicht, daß den armen Leuten das Geld aus der Tasche gezogen wird, und geben ihnen die geistige Unterhaltung unentgeltlich!" — sagen endlich die Freunde der Volksbildungs-Bestrebungen; wir hingegen glauben einem gegebenen Faktor, jener Thatsache nämlich Rechnung tragen zu sollen: daß, seit der Kolporteur die Schriften in's Haus bringt, der gemeine Mann längst zu bequem geworden ist, sich die Bücher erst aus der Bibliothek oder beim Sortiments-Buchhändler, ja selbst aus der Leihanstalt noch zu holen. Und wer sagt Euch denn, daß der Mann aus dem Volke, der Arbeiter von heut zu Tage nicht am Ende vielleicht zu stolz ist, um sich von Euch — selbst wenn Ihr es in wohlwollendster, bester Absicht thut — etwas schenken zu lassen? Daß er nicht über dem etwas verdächtigen und ihn schier wie Herablassung anmuthenden Ausdrucke „Volksbildung" schon kopfscheu geworden ist, noch ehe Ihr Euch ihm nur genähert habt? Alles das aber suchen wir von vorne weg zu vermeiden, um eben nicht unnötig Mißtrauen zu säen. Ganz in seinem Sinne, in den ihm geläufigen Formen und nach seinen bisherigen Gewohnheiten wollen wir dem gemeinen Manne hier entgegen kommen.

Das sind also immerhin schon recht wesentliche Unterschiede. Allein — damit wir hinwiederum auch nicht mißverstanden werden — doch noch keine Gegensätze. Man kann das Eine thun und das Andere wenigstens nicht lassen. Volksbildung und Volksunterhaltung — sie sind ja nur zwei Wege des selben Endzieles: der Veredlung der Volksseele.

Dieser Auffassung entspricht denn nun durchaus das heutige, von Grund aus freundschaftliche Verhältnis zwischen jenen beiden

Arten von Vereinen. In der That glauben wir auch gar nicht, daß wir es etwa besser machen als sie, die Volksbildungsvereine; wir meinen nur, daß wir in einem wichtigen und entscheidenden Punkte — dem des Schriftenvertriebes durch die Kolportage, anstatt der „Bücherei“ — just den richtigen Weg beschritten haben und auf diesem Gebiet im Begriffe sind, eine empfindliche Lücke aus zu füllen. Und ganz ebenso wünscht der Weimarer „Verein für Massenverbreitung guter Schriften“ auch von Herzen, mit den neuerdings hervor tretenden, so überaus beachtenswerten Bestrebungen für Veranstaltung von „Volksunterhaltungsabenden“ nicht in Kollision zu kommen, vielmehr womöglich Hand in Hand mit ihnen vorgehen zu dürfen, da er in dem Grade, als er selbst durch Ergänzung jener Tendenzen nach dem häuslichen Leben hin ihnen zu dienen vermag, auch wieder von ihnen sich eine rückhaltlose und wohlwollende Unterstützung für seine Angelegenheiten im öffentlichen erhofft. Probeheftchen seiner wohlfeilen Schriften, an einem solchen viel besuchten „Unterhaltungsabende“ z. B. in größerer Anzahl ausgelegt, oder gar jedem Gast am Eingange schon mit dem Programme gratis in die Hand gedrückt, würden gewiß auf die Sache aufmerksam machen, allseitigen Beifall finden können und so durch die gegebene Anregung, im Sinne der würdigeren „Unterhaltung“ für's Haus, das am Unterhaltungsabend Angebahnte noch weiterhin ergänzen, ausbauen und vertiefen helfen.

Immer wieder muß ich ja die Frage aufwerfen: Ist man sich denn eigentlich in gebildeten und begüterten Kreisen so recht klar darüber, was da bei den ärmeren Volksklassen zumeist die „Unterhaltung für's Haus“ bildet, den Lesestoff, die traurige, geistige Nahrung für eine ganze Familie abgeben muß? Max Kretzer, in seinem interessanten Berliner Sittenroman „Die Verkommenen“, hat sie und ihre Wirkung bis zur photographischen Lebenstreue geschildert, und es ist mehr als kennzeichnend, wenn der Verfasser dort die armen Mieter des „Hinterhauses“ die Kolportage-Romane ihres reichen Hausherrn lesen läßt, der sich von dem spekulativen Verlage dieser Ware ein paar stattliche Häuser erstehen konnte. Ähnlich lesen wir auf dem Umschlag einer der neuesten

„Verlagserscheinungen" dieses Genre's: „In diesem Sensationsromane werden wir mit der geheimnisvollen Persönlichkeit des ‚Seelenverkäufer (!) von Amsterdam' bekannt gemacht, jenes teuflischen Schurken, der unter der Maske tadelloser Ehrbarkeit tausende liebreizender Mädchen in Schande und Tod getrieben und sich damit, wie später von der Behörde fest gestellt wurde, ein Vermögen von 15 Millionen holländischer Gulden erworben hat."

Wer erinnerte sich nicht noch der ungeheuren Ziffern, welche unlängst durch die Presse giengen als „Honorarzahlung" der Verleger an Scharfrichter Krauts dafür, daß sie ihn zum Mittelpunkte eines Romanmachwerkes erhoben, wie ein so ruchloses und erbärmliches selbst auf diesem Gebiete lange nicht mehr da gewesen war? Wer hätte nicht schon vernommen von den schier in's Unglaubliche gehenden Zahlen der Auflagen solcher Werke, die oft das zweite, fast immer aber das erste Hunderttausend übersteigen und — in 100 bis 150 Heftchen sich fort schleppend — für den Verleger allein oft einen Umsatz von 1 1/2 Millionen bedeuten dürften? Das Unerhörte — hier ward es geseh'n! Es würde hier zu weit führen, die geistigen und sittlichen Wirkungen dieser Schundlitteratur im Einzelnen zu verfolgen; man kann das sehr klar und überzeugend dargestellt finden in einer vortrefflichen kleinen Schrift von Adam Müller-Guttenbrunn „Die Lektüre des Volkes". Das Eine aber wird jedem, der nur einigermaßen Kenntnis von der Sache und noch ein Herz für's Volk hat, längst schon klar geworden sein: Wir selbst, die besser Situierten, machen uns mitschuldig an diesem geistigen und sittlichen Elend unserer Mitmenschen, so lange wir ohne aufrichtige, innere Teilnahme diesen Vorgängen gegenüber lediglich zuschauend uns verhalten; wir dürfen uns nicht mehr wundern, so lange wir selbst die Hände nur in den Schoß legen, über gewisse Auswüchse unseres heutigen Volkslebens, während Rohheit, Schmutz und Unvernunft von allen Seiten auf das Volk eindringen.

Auf die Hülfe des Staates sollte man nicht rechnen.

Was hat man nicht auf dem Wege der Gesetze und Verordnungen von sich abzuschütteln gesucht, wenn die Sache zu

unbequem wurde! Ist das Übel wirklich dadurch vertilgt worden? Hat man nicht vielmehr nach einem Gesetze dieses oft nur schlauer zu umgehen gelernt? Nein, wir werden gut thun, den Weg der praktischen Selbsthülfe zu beschreiten, und wir werden dies erfolgreich nur thun können, wenn wir das Interesse der auf diesem Gebiete bereits thätigen Faktoren für jene gute Sache zu erwecken verstehen.

Dieses Interesse aber des Fachbuchhandels, es ist ein zweifaches: das der Gesammtheit, als das Interesse an der eigenen Standesehre, welches neuerdings besonders in dem „Zentral-Verein deutscher Kolportage-Buchhändler" sehr lebhaft hervortritt; sowie das Interesse des Einzelnen, das Interesse am Erwerb und an dem täglichen Brote. Beiden gilt es, gerecht zu werden, und solchen, durch die vorgefundene Wirklichkeit selbst vorgezeichneten, Pfad hat denn auch der genannte „Verein" neuerdings beherzt beschritten, wie wir hoffen: Zum Segen der Sache!

Verweilen wir darum noch einen Augenblick bei diesem doppelten Interesse des Kolportage-Buchhandels. Man hat sich mit der Zeit etwas gedankenlos daran gewöhnt, über den Kolporteur und sein Gewerbe möglichst geringschätzig zu urteilen, ohne daran zu denken, daß er ja weit weniger der schiebende als der geschobene Teil, Ambos statt Hammer ist. Eingekeilt „in drangvoll fürchterlicher Enge" zwischen zwei nicht zu unterschätzenden Mächten: den spekulativen Verleger-Konkurrenten und dem in der That nur zu oft sensationslüsternen Publikum, ist er zu allerletzt der Mann, dem man Vorwürfe machen darf darüber, daß er noch keine Änderung in diesem trostlosen Zustande herbei zu führen versucht hat. Wie oft hat ein Kolporteur oder Kolportage-Buchhändler dem Schreiber dieser Zeilen es nicht schon glaubwürdig versichert, daß er von Herzen gerne, ja noch weit lieber andere, bessere Ware, gute Litteratur vertreiben möchte; zugleich aber mußte er auch nachweisen, wie auf der einen Seite das vorteilhafte Angebot, auf der andern die starke Nachfrage besteht und wie ihm, dem vermittelnden Teile zwischen beiden, hier doch nichts Anderes zustehe, als eben — zu vermitteln.

Wohl mögen Auswüchse vorgekommen sein, trübe Kehrseiten

da und dort auch beim Kolportage-Buchhandel sich bemerklich gemacht haben. Das ist aber interne Sache der betreffenden Zunft, sich solche, dem ganzen Stande zur Unehre gereichende, unsaubere Elemente vom Halse zu schaffen; wir werden — wie hier so dort — für die Fehler des Einzelnen nicht eine ganze Menschen-Klasse ohne Weiteres verantwortlich machen. Im Gegenteil, wir werden uns erinnern, daß der Kolporteur bei so manchem Unheile, das er schon angestiftet hat, zweifellos doch der „allgegenwärtige Kulturträger unserer Zeit, eine mächtige Waffe im Dienste der Aufklärung ist" (Müller-Guttenbrunn). Wir werden uns, um uns keiner Übertreibung gegen ihn schuldig zu machen, gewissenhaft immer vergegenwärtigen, daß er, daß der Kolportage-Buchhandel gerade (nicht der Sortiments-Buchhandel) es war, der das Meyer'sche Konversationslexikon, Werke wie „Brehms Tierleben" sowie Cotta's „Bibliothek der Weltlitteratur", ja selbst die Bibel in so hohen Auflagen gelegentlich abgesetzt hat. Wir werden uns stets vor Augen halten, daß der Kolportage-Buchhandel thatsächlich, so wie die Dinge heute nun einmal liegen, einzig als der wahre Volksbuchhandel betrachtet werden kann, der Kolporteur allein noch den Weg zum Volke genauer kennt und über jene glückliche Gabe verfügt, auch das Gute, wenn er will und es seinem Erwerbsinteresse nur auch entgegen kommt, an den Mann zu bringen — und wir werden danach „realpolitisch" genug denken, um kein Bedenken mehr zu tragen, selbst als „Verein", also als eine Macht mit moralischer Autorität einer größeren Öffentlichkeit gegenüber, mit diesen geschulten Kerntruppen Hand in Hand zu gehen, der guten Dienste dieses erfahrenen, für eine wirkliche „Massenverbreitung" unumgänglich notwendigen und bereits vorhandenen Apparates zu unseren volksfreundlichen Zwecken uns auch zu versichern. Der Kolportagehandel seinerseits wird um so freudiger einschlagen in die dargebotene Rechte, als dieser Vorschlag seinem eigenen Standesinteresse nur wieder entgegen kommt, insofern diese Verbindung sein Streben nach Berufsehre ja doch nur unterstützen kann, seinem Bewußtsein eine moralische Kräftigung verleihen muß, die auch für sein bisher mit so scheelen Augen

4*

angesehenes Gewerbe eine bürgerliche Erstarkung bedeuten würde.

Aber freilich dürfen wir über dieser moralischen Seite nicht etwa die materielle außer Acht lassen. Gewährt daher der Verein schon jetzt die ganz gleichen Bezugsbedingungen beim Vertriebe der von ihm heraus gegebenen Veröffentlichungen, wie sie auch die großen, leistungsfähigen Kolportage-Verleger bieten — Vergünstigungen, welche Angesichts einiger, hier nicht näher zu erörternder, Nebenumstände sogar bereits zu Vorteilen gegenüber jenen werden —, so glaubt er bei kräftiger Unterstützung mehr und mehr in die Lage zu kommen, noch weit glänzendere Bedingungen einräumen zu können. Und warum? — einfach, weil er (auch hier zeigt sich wieder der Vorzug eines „Vereines") Kraft seiner durch und durch gemeinnützigen Richtung, nach welcher er selbst nichts zu „verdienen" braucht, allein *hors concours* stehen kann. Dies ist aber zugleich in unserer Frage das Ei des Columbus: Gebt dem Kolporteur mit guten Sachen ebenso viel oder noch mehr zu verdienen wie mit schlechten Sachen, und er wird sich an eure Fersen hängen! Also: innerhalb des bestehenden Kolportage-Buchhandels und durch ihn — nicht etwa im Gegensatze zu diesem, wie man zeitweilig wohl geglaubt hat — ist hier der Wandel zum Besseren anzubahnen. Und der Kolportage-Buchhandel hat es unlängst öffentlich versprochen, daß er gegebenen Falles folgen wird. Sorgen wir daher vor Allem durch zahlreichen Beitritt und opferwillig-thatkräftige Agitation, daß wir wenigstens nicht hinter ihm zurück bleiben und mit gutem Beispiele wacker führend, stützend und ermutigend, hebend und fördernd, unentwegt ihm voran schreiten!

Führwahr, es müßte doch nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn ein so groß gedachtes, so sinnvoll angelegtes, durch und durch vom Gemeinsinne getragenes, dabei so weit ausgreifendes Unternehmen infolge deutscher Teilnahmslosigkeit, aus Mangel an Opfermut und warmem Interesse für unser Volkstum seinen breiten Boden, die gesuchte umfassende und allseitige Unterstützung nicht finden sollte, gerade jetzt, da die Sache begonnen hat, jenen großen, viel versprechenden Zug und Flug anzutreten „vom Fels zum Meer",

durch alle die herrlichen Lande und Gefilde: vom Vater Rhein bis zu den Karpathen, vom neu erworbenen Helgoland bis an die schöne, blaue Donau hinunter, vom Schweizer Alpenland bis nach den baltischen Provinzen — und über das Meer, nach unseren Kolonien und Niederlassungen hinüber, wo eben nur immer die deutsche Zunge klingt.

Ein kleines Nachwort zur Sache

muß ich diesen Ausführungen heute (1902) doch nachschicken. Von 1890—1893 widmete ich meine geringen Kräfte der in Vorstehendem gekennzeichneten Bestrebung. Allein man hatte (schon vor meinem Antritt im Generalsekretariat) ungeachtet eines fachmännischen Gegengutachtens mit ungenügendem Kapital die Schriften-Ausgabe unvorsichtiger Weise bereits begonnen, und so bewegte sich das Unternehmen nach dem Urteile gewiegter Kenner finanziell von allen Anfang an auf einer schiefen Ebene, die später natürlich nicht viel gerader wurde — im Gegenteil! —, als die mangelhafte Grund-Verfassung zu einer Zeit meiner persönlichen Militäreinberufung und darauf folgender längerer Erkrankung allerlei buchhändlerischen Spekulationen Thür und Thor öffnete. Zudem krankte die große „Sache“ — außer an dem unvermeidlichen Übel aller solcher Unternehmungen: nämlich an den „Kommissions-Beschlüssen“ — auch noch an einigen anderen, schwer wiegenden Mißständen: das gute „Volk“ wollte nämlich absolut nicht; es mochte weder Maximilian Schmidt, noch den preisgekrönten Karl Schultes, weder Fr. Friedrich, noch des älteren L. Rellstab spannendes „1812“, noch auch Max Kretzers ganz moderne „Irrlichter und Gespenster“ — und der Kolportage-Buchhandel berief sich darauf, daß leider seine Kunden nicht, wie er selber wünschte, mit thäten, er also nicht die entsprechende Zahl Abnehmer und daher auch nicht seine Rechnung dabei finde. . . . . Eines Tages also verließ ich diesen Kreis wieder, da die „sozial-ethische“ Aufgabe danach für

mich jeden praktischen Zweck verloren hatte. Trotzdem aber sollte ich 5 Jahre später — wie in Erfüllung meines inneren Fatums — noch einmal nach Weimar zurück kehren und die wahre „Massenverbreitung" doch noch von dort aus durchsetzen und besorgen. Damals war es nichts mit jener „Massenverbreitung guter Schriften" im deutschen Volke gewesen, da wir immerhin sowohl diesen Begriff „Volk" allzu bevormundend noch aufgefaßt, als auch die „guten Schriften" höchst einseitig nur interpretiert hatten. Aber jetzt — von 1898/99 — setzte ich unter 25 Bände Nietzsche'scher Schriften (Ges. Ausg., Gr. 8° und Kl. 8°, sowie Einzeldrucke aus beiden) meinen Herausgeber-Namen bezw. verbreitete, im Auftrage des „Nietzsche-Archivs" dortselbst, durch die Firma C. G. Naumann in Leipzig während dieses einen Jahrganges allein an 45000 Exemplare dieser Litteratur in eine weitere Öffentlichkeit. Und allerdings, ich halte diese modernen Schriften heute auch für die besten derzeit zu verbreitenden.

Die Gerhart Hauptmann-Frage

1. Litteratur und Zensur

(1893)

Gerhart Hauptmann, mit seinem Streite bezüglich der Aufführung der „Weber" am „Deutschen Theater", sollte nun doch Recht behalten. Auf seine Berufung gegen die Verfügung des Bezirksausschusses hat der dritte Senat des Oberverwaltungsgerichtes, unter Aufhebung der Vorentscheidung, in letzter Instanz die angefochtene Verfügung soeben außer Kraft gesetzt, indem er das Vorhandensein der thatsächlichen Voraussetzungen für diese vermißte. „Entscheidend für die Beurteilung seien lediglich die Verhältnisse des Deutschen Theaters; eine Aufführung des Stückes in diesem Theater lasse aber eine Gefahr für die öffentliche Ordnung nicht besorgen." Es ist also nicht richtig, was ein Leipziger Blatt zu melden wußte, daß die „Weber" im Allgemeinen „für die deutschen Bühnen" frei geworden seien, und diese Entscheidung des Oberverwaltungsgerichtshofes hat demnach thatsächlich auch eine negative Seite, welche dem Dichter im Kampf um sein Recht wahrscheinlich noch zu schaffen machen und mit welcher sich die öffentliche Meinung aller Voraussicht nach noch weiter zu beschäftigen haben wird. Allein das ergangene Urteil darf um so größeres Aufsehen erregen, als vor Kurzem erst in anderen litterarischen Angelegenheiten — wir erinnern nur an den Fall Harden vor den Berliner Gerichten — von höherer Instanz ein analoger Rechtsspruch gefällt worden war.

Wir haben nun keinerlei Veranlassung, weder für Herrn Harden noch für Herrn Hauptmann hier besonders Partei zu ergreifen;

in Sonderheit wird es bei Hauptmann nach seinem nächsten Werke („Hannele“) im Wesentlichen erst sich entscheiden können, ob wir von ihm für die Zukunft des rezitierten Drama's wirklich etwas zu erwarten haben, oder ob er nur einen notwendigen Durchgangspunkt, eine Art von Übergangsstufe zu neuen origineIleren Bildungen für unsere Litteratur bedeutet. Indessen, was Recht ist, soll Recht sein, und die Theaterzensur hatte in letzter Zeit eine Form angenommen, welche die Verhältnisse einfach auf den Kopf stellte — so zwar, daß die jetzige Wendung wie ein endliches Besinnen der Justiz auf den richtigen Weg und das gesunde Volksurteil, wie eine Erlösung zugleich der Litteratur aus beinahe vormärzlichem Zwange berühren darf. Oder heißt es etwa nicht den Widersinn auf den Thron erheben, wenn man eine Aufführung am „Deutschen Theater“ polizeilich inhibieren zu sollen glaubt, die „freien Bühnen“ als private Gesellschaften und Vereine aber mit Aufführung dieses selben Stückes frei gewähren lassen muß? wenn also gerade denjenigen Kreisen, deren Herz der Dichter durch Mitleid rühren, deren Augen er für das bestehende Elend öffnen wollte, wodurch allein die Zustände entfernt, die Ursachen zur Aufreizung und Auflehnung könnten gehoben werden — wenn gerade *diesen* Kreisen die lebendig eindringliche Bühnenwirkung entzogen, den *anderen* dagegen, welche vielleicht „Tendenz“ erst hinein legen und sich selbst daran entzünden möchten, eine solche damit ordentlich aufgedrängt wird. Denn, man vergesse überdies nie: Druck erzeugt immer Gegendruck, Unterdrückungen aller Art haben noch stets die Wirkung „verbotener Früchte“ an sich gehabt!

Es kann hier nicht unsere Sache sein, auf die Notwendigkeit und Berechtigung einer Theaterzensur im Näheren einzugehen und mit scharfsinniger Beantwortung dieser Doktorfrage den zur Verfügung stehenden Raum eines Exposé's aufzubrauchen. Das sei Aufgabe litterarischer oder wissenschaftlicher Zeitschriften. Die Hauptverkehrtheit unserer heutigen Zustände scheint uns darin zu liegen, daß das Theater statt dem *Kultus*ressort in der Regel dem Ministerium der inneren und *Polizei*-Angelegenheiten unterstellt und von diesem Gesichtspunkt aus lediglich immer betrachtet, daher so leicht auch in seinem innersten Wesen verkannt

wird. Kein Zweifel, daß das Drama Kraft seiner größeren sinnlichen Unmittelbarkeit auf das Volk weit lebendiger und mächtiger noch, wie das gelesene Wort, zu wirken vermag. Aber eben dies hat es uns doch auch zur „moralischen Bildungsanstalt“, zu einer „Kulturstätte“ gemacht. Man lasse uns ungeschoren und verschone wenigstens von Anfang an die Jugend mit solch' hoch trabenden Begriffen, wenn man diese auf Schritt und Tritt später wieder beschneiden, in den wichtigsten Punkten immer wieder Lügen strafen will. Es ist der selbe Staat, der zuerst in der Erziehung, und später wieder durch die miß-verstandene Polizeiaufsicht diese Verwirrung erzeugt, solchen Widerspruch in sich selber trägt. Und dazu kommt noch, daß der Durchschnittsgebildete, steckte er selbst auch im Rocke eines Polizeibeamten, leider so weit entfernt ist von jenem Ideale künstlerischer Durchbildung des (nach Schiller) wahrhaft „aesthetischen Menschen“, daß er ohne Verständnis für das „Wie“ künstlerischer, jede Nebenabsicht ausschließender und aufhebender Formengebung an dem „Was“ des rein Stofflichen nur allzu häufig kleben bleibt und daraus dann Anklagen formuliert, die das Kunstwerk als solches gar niemals treffen können.

Der Kernpunkt der Frage liegt daher auf einem ganz anderen Gebiete, als die Meisten es annehmen und denken. Vor Allem können wir der Beweisführung des Rechtsanwaltes Dr. Grelling vor dem Oberverwaltungsgerichte durchaus nicht beipflichten. Schon die „Neue Zeit“, bekanntlich das Wochenorgan der Sozialdemokratie, protestierte seinerzeit gegen den von dem Genannten beabsichtigten Abschwächungsversuch, wonach das Werk als ein unsere gegenwärtigen Zeitverhältnisse gar nicht weiter berührendes, völlig harmloses hingestellt werden sollte. Auch bei der letzten Verhandlung spielte diese Darstellung wieder eine große Rolle — sehr mit Unrecht, wie auch uns bedünken will; denn, wenn schon Hauptmann in dem Weber-Aufstande von 1844, unter getreuer Benutzung eines geschichtlichen Werkes über diese Zeit, nicht eben unsere Gegenwart unmittelbar geschildert hat, so heißen wir es doch Spiegelfechterei treiben, so ferne man mit Hartnäckigkeit nun ableugen will, daß er — als echter Dichter — in diesem Stoffe seiner Zeit zugleich ein „Spiegelbild“ vorhalten wollte. Vollends

nun aber das Argument: sein Klient sei der Begründer der naturalistischen Bühnendichtung, und im Naturalismus liege der Gegensatz zur Tendenzdichtung, da jene Kunstrichtung einzig und allein die Dinge so darzustellen bezwecke, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen — vollends diese letztere Wendung scheint uns so unglücklich wie nur möglich, so sehr unangebracht sogar, daß es uns eher Wunder nimmt, daß das Urteil des Gerichtes darauf hin nicht gerade entgegen gesetzt ausgefallen ist. Das eben ist der Kardinalpunkt, um den sich alles dreht, die Grundfrage, auf deren richtige Beantwortung nun alles ankommt: Hat es der Verfasser verstanden, aus der Wirklichkeit Kunst zu machen, die Wahrheit und deren Sentenz — wie Schiller in seinen „Räubern“, oder noch besser in seinem „Tell“ dies fertig gebracht hat — durch die besondere Form in Kunst-Wirkung umzusetzen? Diese Frage aber, die allerdings entscheidend ist, sie gehört überhaupt vor ein ganz anderes Forum; die Antwort hierauf kann unmöglich von einem Konsortium, wenn auch noch so wohlwollender und einsichtsvoller Juristen gegeben werden. Und darum sagt uns auch das letztinstanzliche Urteil in dieser Streitsache nichts mehr und nichts weniger als höchstens das: daß unsere Gerichte eine Entscheidung über solche Fragen in richtiger Einsicht endlich wieder abzulehnen und dem Publikum zu überlassen beginnen. *Quod erat demonstrandum.*

2. Hannele

(1894)

Über den äußeren Hergang dieser reinmenschlichen „Tragödie des Mitleidens“ und ihre eigenartigen, ganz intimen Schönheiten ist die Öffentlichkeit durch Tages-Presse und Zeitschriften längst zur Genüge unterrichtet. Das Beste, was sich darüber sagen läßt, ließe sich auch kaum im Rahmen eines Referates geben. Aber so viel ist gewiß: seit dem Schlusse von Goethe's „Faust“ und

R. Wagners „Parsifal" ist Ähnliches nicht mehr geschrieben noch erstrebt worden; wenn anders sich der Wert eines Dichterwerkes nach seinem Ethos bemißt, so hat Gerhart Hauptmanns „Hannele" — was auch an Vorurteilen dawider stehen möge — als eine der bedeutsamsten Schöpfungen unserer Zeit zu gelten. Ja, auch mit demjenigen Ton und Geist, den unsere deutsche Poesie im „Käthchen von Heilbronn" angeschlagen hat, verbindet es eine gewisse innere Harmonie und geistige Verwandtschaft, und selbst bis auf Dante werden unsere Blicke zurück gelenkt, wenn wir den Dichter, des Paradieses höchste und für unsere Sinne verschwimmende Wonnen in herrlich musikalischer, unbeschreiblich schöner Sprache konkret, mit sinnlichen Bildern des Auges und Ohres, des Geschmackes, Geruches wie Gefühles zu schildern, den Versuch machen — auf Calderon wiederum, wenn wir hier das Heilige Bühnengestalt annehmen, das „Leben" idealen „Traum" werden sehen. Die schwarze, nach Vorschrift des Autors in der Mitte sich teilende Gardine, die völlige Dunkelheit im Zuschauerraume, der ganz merkwürdige, in einem Drama noch kaum erschaute, erschütternde Schluß des Ganzen: das alles hebt den Zuschauer wie mit einem mächtigen Ruck aus der gemeinen Theatergewohnheit und der platten Unterhaltung mächtig heraus und zwingt ihn in den Ernst der Kunst hinein; Bayreuther Geist weht uns so eigentlich an, und wir verstehen über alle Mißverständnisse hinweg nun das viel sagende, gewichtige Wort der Festspiele von 1876: „Wenn ihr nur wollt, so haben wir eine Kunst!" — daß nämlich nicht die bisherige Kunstentwicklung und Kunstschöpfung vor ihm, sondern vor Allem der nachfolgende Kunststil allerwärts in deutschen Landen und die heutige würdige Gestaltung der Kunst vom Meister damals nur gemeint sein konnte. Und wenn wir von so vielen Seiten immer wieder hören müssen, daß hier die Religion durch das Theater entwürdigt werde; ja, wenn schon eine mächtige Strömung der „Frommen" in Berlin das Stück erreicht hat und bereits bis zur Vornahme einiger wahrhaft störenden Änderungen durch gedrungen ist, so haben wir nun alle Veranlassung, dem gegenüber gerade umgekehrt einmal die aus solchen Aufgaben notwendig folgende Veredlung, Läuterung

und Weihe der Bühne kräftiger wieder hervor zu kehren. Nur dieser heilige, strenge Ernst freilich — das geben wir dabei gerne zu — ermöglicht es dem Göttlichen, Höchsten, in Berührung selbst der äußersten Grenzen (woran ein Wagner mit seinem Entwurfe „Jesus von Nazareth" im Jahre 1849 noch scheitern sollte, da die Zeit hierzu noch nicht völlig heran gereift war) die Bühnenbretter zu beschreiten; ein „Wanderer" und „Parsifal" dort, und ein „Uhde" hier hatten den Weg bereitend da erst vorauf gehen müssen — und so wird Hauptmann zum Uhde unter den modernen Dramatikern. Aber auch ein anderes, neues Moment mußte erst noch hinzu kommen, um diesen unmittelbaren Anklängen an das Evangelium, diesen direkten biblischen Entlehnungen, Vorstellungen und Gestalten ein Bühnenleben ohne Trübung oder gar Verletzung der Gefühle des Zuschauers wirklich möglich zu machen — der besondere Umstand, daß alle diese Vorgänge durch den Traum der Sphäre der Wirklichkeit entrückt bleiben. Hier wieder: „Der Traum — ein Leben"!

Eine „Traumdichtung" nennt der Dichter sein Werk gar beziehungsvoll — kein Drama im landläufigen Begriff also, sondern ein „Traumspiel" sollte es sein. In der That, man muß sich zum Voraus klar machen, daß die Heldin des Stückes, nachdem sie vorher schon Visionen und Halluzinationen gehabt hat, im zweiten Akte (mit Ausnahme des Anfanges mit Schwester Martha zusammen und des kurzen, kleinen Schlusses) alles das, was auf der Bühne vorgeht, lediglich träumt, daß das lediglich Bilder ihrer kindlichen, überreizten Phantasie nur sind. Das ist ein sehr gewagtes Experiment, gewiß; aber auch ein außerordentlich geglücktes. Denn das kranke Hirn und das überwunde Herz des zu Tode gequälten Mädchens sind es, welche in Fieberträumen sich ergehen und so nicht nur einen tiefen seelisch-körperlichen Prozeß (das Ringen mit dem Tode) nach außen projizieren, sondern auch in der Vorausnahme der Paradieses-Freuden und des seligen Himmelsglückes einer realen Wirklichkeit den Gegenstand ihrer idealen, religiösen Sehnsucht (in den freudig-hellen Zauberphantasien, mit ihren Wundern, Blumen, freundlichen Gestalten und Engeln sammt ihren schönen Kleidern, ihren Sonnen und ihren Wonnen allen),

der Prosa dieses Lebens als ihr poetisches Gegenbild gegenüber stellen. Etwas von dem Bibelworte: „Wahrlich, ich sage euch, ein Kamel kann eher durch ein Nadelöhr gehen, denn ein Reicher in's Himmelreich kommen" und „Kommet herzu Alle, die ihr mühselig und beladen seid — ich will euch erquicken!" . . . liegt, als innere Wahrheit, diesem Vorgange zu Grunde; das jenseitige Paradies entsteht hier als notwendiges Komplement gleichsam und gerechte Kompensation, kurz als folgerichtiger Entgelt für das kümmerliche Elend des diesseitigen Daseins — ganz ebenso, wie Hauptmann schon in seinen „Webern" den alten Hilse mit Bezug auf den reichen Fabrikanten Dietrich in festem Glauben sprechen läßt: „Ich sag dirsch, Gottlieb! zweifle nicht an dem Eenzigten, was mir armen Menschen haben. Fer was hätt' ich denn hier gesessen — und Schemel getreten uf Mord vierzig und mehr Jahre? — und hätte ruhig zugesehn, wie der dort drüben in Hoffart und Schwelgerei lebt — und Geld macht aus mein'n Hunger und Kummer. Fer was denn? Weil ich ne Hoffnung hab. Ich hab was in aller der Not. (Durch's Fenster weisend) Du hast hier deine Parte — ich drüben in jener Welt: das hab ich gedacht. Und ich laß mich vierteeln — ich hab ne Gewißheit. Es ist uns verheißen: Gericht wird gehalten; aber nich mir sein Richter, sondern: mein is die Racha, spricht der Herr unser Gott." Auch hier, in dem Traume des armen Hannele, findet eine solche heilige Rache statt; auch hier nimmt sie der Herr, nicht das gepeinigte Menschenkind selber, das lieber „stumm ist wie ein Lamm — mecht mer sprech'n" und nicht Böses mit Bösem vergelten will. Die Juristen haben wieder einmal — wie so oft! — keine rechte Gesetzes-Handhabe, ihn zu fassen, den gottlosen und erbärmlichen Mattern-Maurer, der das Kind durch seine schnöde Behandlung in Verzweiflung getrieben; doch vor dem Auge des Weltenheilandes, der auch in's Verborgene siehet und Herz und Nieren prüfet, da vergehen alle Ausflüchte, da geschieht ein Wunder, weil mit einem Male eine ganz neue Sonne aufgeht, eine ganz andere Betrachtung der Dinge anhebt. Nicht „Selbstmörderin" — denn „sie hat sich halt keinen Rat mehr gewußt" — sondern „Heilige", nicht „Vater" sondern

„Mörder“ heißt es nun; die „Lumpenprinzessin“ wird zur „Braut Jesu“ erhöhet, und das vernichtende „Ich häng mich u—uff!“ des niederträchtigen Lumpen wird da für die Seele des unschuldigen Opfers zur ausgleichenden Gerechtigkeit gleicher Weise wie zur Versöhnung für das Billigkeitsgefühl des Zuschauers, spricht deutlicher als alle irdischen Gerichtsverhandlungen, daß ein nichtswürdiges Lasterleben in seinem Nerv endlich getroffen worden ist.

Es ist etwas Köstliches, schlechterdings Unsagbares, und bildet eine Bewunderung für sich, wie in dem Traume (schon im ersten, namentlich aber im zweiten Teile) äußere Erfahrungen und innere Erlebnisse des feinfühligen Kindes, von den frühesten Kindheitserinnerungen bis herauf zu den allerletzten Sinneseindrücken im Armenhause, sich zu einem Ganzen verweben. Nichts, was aus dem gegebenen Rahmen irgend wie heraus fiele — gerade das Sprunghafte darin, die freien Ideenassoziationen begründen nur wieder die tiefere Einheit eben des Traumlebens. Eine dunkle Ahnung von ihrer unehelichen Herkunft, ihre tiefe Sehnsucht nach der verstorbenen Mutter, „an der sie noch 'nen Rückhalt gehabt hat“ (wie Lehrer Gottwald sagt), die Furcht vor der hundsföttisch grausamen Behandlung durch den angeblichen Vater, eine schwärmerische Liebe zu ihrem edlen Erzieher, ihrem „einzigen guten Freund“ auf dieser Welt, nach dem sie sich — wie tief! — ihr Christusideal reinmenschlich konstruiert hat (so mußte ja auch das Göttliche in Christo Menschengestalt annehmen, um in der heiligen Liebe für die Welt persönlich wirksam werden zu können); Nachklänge weiterhin aus der Kinderzeit: von Wiegenliedern, aus den Märchen von der Frau Holle, dem Schneiderlein, Schneewittchen und Aschenbrödel, eine kindliche Freude an „Himmelsschlüssel“-Blumen, Reminiszenzen an Meister Seyfried und die Musikanten aus der Religionsstunde, an die Bibel (Jaïri Töchterlein!) wie allerlei geistliche Lieder und Gebete, die Angst vor dem dräuenden Tode, versöhnliche Gedanken wiederum über all' das Leid und die Verspottung, die sie bei ihren Mitschülern erfahren, an die kurz vorher noch gesehenen Leute im Armenhause und im Dorfe draußen, denen sie nun bei diesem Unwetter ein

Leichenbegängnis zumuten wird, die letzte große Gewissensqual endlich über die „Sünde wider den heiligen Geist": das alles verschmelzt sich dem Kinde bei seinen Traumbildern in wunderbarer Weise zu einem organischen, fort laufenden Gebilde und — was vielleicht die Hauptsache ist — wird auch dem Dichter in der Fortführung des Traumes, unter der ganz neuen Fassung einer geistigen Vorausnahme, zu einem Abbilde der logischen Entwicklung und inneren Lösung des Drama's selber: Drama als Seelenhandlung gedacht und genommen! In den Visionen und Halluzinationen des I. Teiles hatte alles noch irdische Gestalt: die Mutter ist noch Büßerin und sieht aus wie die „Kinder der Welt"; im II. Teil aber, dem eigentlichen „Traum", wird die Büßerin zur engelhaften Diakonissin, Dienerin des Herrn (das „Ewig-Weibliche" und „Kundry" klingen beide an), der Lehrer Gottwald zum „Fremden" und zu Christus selber, das ärmliche Sterbelager zum Glassarg u. s. w., werden ihr die Schulkinder zu Engelchen. So findet, Schritt für Schritt, eine Seelen-Entwicklung vom Diesseitigen zum Jenseitigen, vom Realen zum Idealen, an der Heldin thatsächlich statt — das Drama, wenn auch in neuer Form der „Traumdichtung", ist damit doch wieder konstatiert. Und dabei ist alles durchaus würdig behandelt; die heikelsten religiösen Anspielungen sind so diskret und wahrhaft feinsinnig gegeben, daß ihre Anwendung geradezu als Muster angesehen werden darf. Wenn man sich wohl darüber aufgehalten hat, daß sich in die religiöse Ekstase des Mädchens ein sexueller Zug eingemischt habe, der als widerlich und störend empfunden werden müsse, so hat man zunächst vergessen, daß derartige Erscheinungen bei dem Alter des Mädchens und einer körperlichen Verfassung wie der vorliegenden nichts Seltenes sind; man scheint aber auch übersehen zu haben, daß gerade die religiöse Mystik sich durch die abenteuerlichste Verquickung von Sinnlichem und Geistigem von jeher ausgezeichnet und mit dem Begriffe des „Seelenbräutigams" ein wahrhaft verwegen-mißverständlich Spiel nur zu oft schon getrieben hat. Dieses bemitleidenswerte, liebe Geschöpf, dieser kleine Kopf ist ja ein wahrer Goldschacht, ein ganzes Bergwerk von geheimnisvoller Mystik — das darf uns

also nicht mehr weiter irre machen. Wenn man hingegen ernstlich Anstoß daran genommen hat, daß hier dem Bibelwort ein so breiter Raum vergönnt werde, so müssen wir dem gegenüber fest stellen, daß dies schließlich doch nur, wie für das religiöse Gemüt des Kindes, so für die tief religiöse und nachhaltig fromme Erziehung seines Lehrers an ihm, damit aber nur wieder für den Dichter selber spricht, der damit dem Lehrerstande ein schönes Denkmal seiner volkserzieherischen Wirksamkeit gesetzt, aber auch eine ernste, eindringliche Lehre gegeben hat über die hohe sittliche Aufgabe, die ihm in unseren Tagen mit erhöhtem Maße zufällt: des Volkes religiöse Seele zu retten und seine Idealität des Herzens zu bewahren.

Vielleicht — so scheint es fast — ist in Gerhart Hauptmann der Dichterkopf und das religiöse Gemüt nun erwachsen, die der offiziellen Sozialdemokratie bisher noch so sehr gefehlt haben, um ihren Bestrebungen wahre Zukunft zu sichern, das Berechtigte in diesen auf den Punkt gemeinsamer Verständigung hin- und auf den gesunden, fruchtbaren Boden einer sozialen Reform hinüber leiten zu können. In ihm scheint mit dieser Dichtung das religiöse Gewissen des Sozialismus, das schon im 4. und 5. Akte der „Weber" sich so mächtig geregt hatte, endlich voll erwacht zu sein und seinen beredten, allgemein gültigen Ausdruck jetzt gefunden zu haben. Ob der Dichter aber damit (wie so Viele meinen) den Weg nach Damaskus beschritten hat? — das ist eine weitere, schwer wiegende Frage, die wir nachstehend zusammen noch beantworten wollen.

Man könnte auf diese heikle Frage eigentlich mit Ja und mit Nein antworten, je nachdem. Angetreten hat er diesen Weg jedenfalls nicht in dem Sinne, wie es diejenigen verstehen, welche die Frage zuerst aufgeworfen haben; und nicht auch in dem Sinne, daß er ein völlig Anderer, innerlich Reaktionärer nunmehr geworden wäre. Wohl aber in dem Sinne, daß er mit „Hannele" in seinem Schaffen eine bemerkenswerte Wendung auf das wahrhaft Poetische und Religiöse hin genommen und andere, früher mehr latent gebliebene, Seiten seines Talentes mit einem Male zu freier Entfaltung neuerdings bloß gelegt hat. Konnte ich

anläßlich der gerichtlichen Entscheidung über die Aufführung der „Weber", damals kühl bis an's Herz hinan, noch schreiben, daß „wir keinerlei Veranlassung hätten, für Hauptmann besonders warm Partei zu ergreifen", und „daß es von seinem nächsten Werke, dem Singspiel ‚Hannele', im Wesentlichen wohl erst abhängen würde, was wir von ihm für die Zukunft des rezitierten Drama's noch zu erwarten haben" — jetzt, nachdem der unleugbar und unwiderstehlich tiefe Eindruck dieses Werkes an mir vorüber gezogen ist, weiß ich es ganz genau, daß ich die weitere Entwicklung dieses Dramatikers mit dem größten und lebhaftesten Interesse fortan verfolgen werde. Schon bei den „Webern" freilich durfte man auf den Dichter ernstlichst aufmerksam werden; beim „Biberpelz" mochte das Urteil noch einmal auf sich beruhen — sein „Hannele" aber mußte unfehlbar den Ausschlag geben und das bislang noch unentschieden schwebende Zünglein der Wage nunmehr endgültig nach einer bestimmten Seite herüber neigen. Und nun dies geschehen, ergiebt sich als besonderes Moment auch noch eine gewisse „Retrospektive" aus seinem heutigen Stadium auf die früheren Phasen seiner Entwicklung zurück: die Thatsache, daß von diesem neuesten Werke nun erst ein helleres Licht auch auf seine früheren Schöpfungen zurück strahlt, ähnlich wie der „Parsifal" als krönender Abschluß von R. Wagners Kunststreben seine voraus gehenden Werke als die großen Etappen auf seinem grandiosen Lebenswege uns erst in die richtige Beleuchtung gerückt hat. Wie dort (im „Parsifal") nicht etwa eine Umkehr und Ableugnung des vorauf Gegangenen, sondern vielmehr eine Erfüllung der Wagner'schen Mission vor sich gieng, wie dort nicht am Ende gar „Greisenhaftigkeit" in dem erhabenen Schlußwerke zu suchen, sondern eben schon im „Tannhäuser" dieser mächtige Zug des Künstlers hin zum Religiösen von uns zu begreifen war, so liegt auch im „Hannele" nicht etwa eine grundsätzliche Abkehr des Dichters von seinem früheren Naturalismus vor, sondern erweist sich vielmehr heute offen und deutlich, daß schon der Grundkern seiner früheren Dichtungen weit mehr doch ein künstlerischer Realismus, wenn auch mit stark „naturalistischen" Pointen durchsetzt, gewesen ist, der jener schöpferisch-poetischen Kräfte, welche

jetzt mehr und mehr ihre Schwingen bei ihm zu regen beginnen, von Anfang an nicht gänzlich entbehrte, trotzdem sie damals niemand recht bemerken wollte.

Mit Gerhart Hauptmann war es mir persönlich ganz eigentümlich ergangen. Seine ersten Bühnen-„Offenbarungen", der „Sonnenaufgang" und das „Friedensfest", hatten mich ehrlich abgestoßen. Der Erste, der mich hierauf mit einem gewissen warmen Nachdruck auf ihn und seine Werke als eine durchaus beachtenswerte Erscheinung wieder hin wies, war kein Geringerer als — Richard Strauß. Jetzt wurde ich stutzig und begann anhaltender über das Problem nachzusinnen, welcher innere, tiefere Geisteszug wohl diesen in Hauptmann an- und zu dessen Schaffen hin gezogen haben konnte. Ich begriff allmählich, daß wohl das unerbittliche Streben nach präzisester Gestaltung des Ausdruckes bei Hauptmann neben der besseren, so zu sagen exakteren Seelenkunde in diesem modernen Dichter das innerlich Gemeinsame, das verwandtschaftliche geistige Band abgegeben haben mochte. Auch unsere jüngeren, produktiven Komponisten seit Liszt und Wagner beherrscht ja, sowohl dieser Drang nach genauester Nachschaffung des Ausdruckes, als auch die mit Beethoven so mächtig angebrochene „psychologische" Tendenz der Musik. Allein, ich konnte in Hauptmann beim besten Willen damals doch immer erst eine Art von extremem Vorläufer zu späteren, neuen Gestaltungen erblicken, die er zwar vielleicht prophetisch noch künden und erschauen, aber doch, wie Moses das gelobte Land, nicht selber mehr erleben und nutznießen sollte. Seit „Hannele" indes fange ich wirklich einigermaßen an zu glauben, daß dieser Gerhart Hauptmann in eigener Person möglicher Weise schon der Durchgangspunkt selber zu jenen bevorstehenden Neubildungen sein, er selbst der wahre „Hauptmann" einer Neuschöpfung und Neubildung des rezitierten Drama's noch werden könnte. Und daß er, bei diesem Punkte angelangt, gerade auf die Musik als einen notwendigen Bestandteil seiner Kunst, als eine folgerichtige Ergänzung seines rein dichterischen Schaffens gestoßen ist, das bekräftigt und ermuntert mich sogar noch in dieser meiner Auffassung, wenn ich auch leider nicht „螺hellsichtig" genug bin, um schon klar erkennen zu können, wo das alles

weiter schließlich noch hinaus führen wird. Allerdings, daran ist auch mir kein Zweifel: es muß erst noch „hinaus führen"; der höchste Gipfel, von dem aus er in das neue Thal hinab blicken und für uns dessen Zukunfts-Grüße auffangen kann — er ist zur Zeit noch nicht von ihm erklommen, denn noch hängt ihm der „Erdenrest, zu tragen peinlich" seines Jugendnaturalismus wie die Eierschale dem ausgekrochenen Küchlein ganz unverkennbar an; noch ist es zu keiner rechten Einheit und harmonischen Vereinigung zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit, der Poesie und der Prosa, der Religion und dem sozialen Leben bei ihm gekommen, denn noch klafft ein unvermittelter, unüberbrückter Spalt trennend, oder doch begrenzend, zwischen beiden Reichen. Aber dennoch hat ein Strahl der milden Sonne aus dem jenseitigen Thale „vor Sonnenaufgang" den Scheitel vom Haupte dieses Mannes schon geküßt, hat er jenes Ideal als Sehnsucht und Gehalt dieser Wirklichkeit klar genug bereits erfaßt, und — so mein' ich — darf man auch beherzt und getrost der Weiterentwicklung dieser Dinge fortan zusehen. Der heute noch bestehende, für ihn augenblicklich wohl notwendige Dualismus wird sich zu einem besseren „Monismus" lösen.

Daß Hauptmann, weit entfernt, einfach Rückzug zu blasen, seine exakte Herkunft von der strengen Beobachtungs-Methode her auch bei diesem neuesten Kinde seiner „Muse" (und wir dürfen mehr und mehr nun von einer solchen sprechen) keineswegs verleugnet, sich auch hierin noch zu seiner Jugendliebe „Naturalismus" frei bekennt, das zeigt nicht etwa die Szene im Armenhaus — bei Leibe nicht! —, sondern vor Allem die Art seiner Einführung des „Traumes" in unser Drama. Seine exakte Basis erhält dieser ja durch das rein wissenschaftliche Studium und die physiologisch erwiesene Thatsache, daß ein durch Hunger völlig erschöpfter, durch Schläge gemarterter und durch Striemen zerschundener Körper, zumal noch erschreckt und im ganzen Nervensystem erschüttert durch die qualvollen seelischen Aufregungen vorher bis zu dem verzweiflungsvollen Entschlusse zum Selbstmord hin, durch den Sturz hierbei in das eiskalte Wasser, wie auch hernach wieder durch die Überbringung nach dem

Armenhause bei Nachtfrost und schüttelnder Nässe, in Sturm und Unwetter — daß ein solcher Körper, sage ich, ungleich leichter als ein völlig gesunder von Fieberphantasien, die sich durch Visionen schon vorher ankündigen, durchwühlt erscheint. Obendrein wird ja bekanntlich auch bei heran nahendem Tode das ermattete Seelengehäuse gar häufig zur einer wahren Beute derartiger Delirien. Auch der Somnambulismus ist etwas exakter Forschung durchaus Zugängliches, sogar Okkultismus im Grunde nur vertiefte und antezipierte Naturwissenschaft! Aber das eben ist doch zugleich auch noch das zu Ueberwindende an seinem dermaligen Standpunkte, daß er das Reich der Phantasie, die Poesie, nur als ein Negativ gleichsam uns auf die Platte zu werfen vermag; denn wohl gemerkt: ein kranker Zustand ist es ja doch, kein normaler, aus welchem er sie hier hervor gehen läßt. Zweifelsohne um einige Gran mehr an nüchterner Wissenschaft steckt also noch in dieser Begründung des Traumlebens der Poesie als z. B. in den Hans Sachs'schen Worten aus den Wagner'schen „Meistersingern": „All' Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraum-Deuterei", die darum doch um nichts weniger wahr bleiben, wie neuere psychologische Untersuchungen Fr. von Hausegger's über das „Jenseits des Künstlers" zur Evidenz erwiesen haben. Und dennoch, liegt nicht auch dieser Wagner'sche Sinn zuletzt Hauptmanns Traumdichtung wieder zu Grunde? Wie, wenn wir die Sache nach der Betrachtungsweise des religiösen Standpunktes, nach dem Neutestamentlichen: „Der wird leben, ob er gleich stürbe" einfach umkehrten und in diesem für die gewöhnliche Betrachtungsart noch so Negativen just das Positive nun erblickten — hätte der Dichter uns dann nicht etwas Positiv-Wertvolles gesagt, etwas ganz Ähnliches wie dort Wagner mit seinem Stücke auch gemeint? Haben wir an R. Wagner nicht schon eine ganz ähnliche Erfahrung mit seiner geistigen Entwicklung von Feuerbach zu Schopenhauer hin erlebt? Es liegt vielleicht nur noch an einer im Schoße der Zeit ruhenden Klärung des Ausdruckes, um uns auf gemeinsamem Boden schließlich doch noch die Hand reichen zu lassen! . . . Ganz gewiß, wie Zola in jedem seiner bedeutenderen Romanwerke sich je eines besonderen

großen Lebensgebietes schildernd bemächtigt hat, so scheint Hauptmann mit diesem Drama bei einer Behandlung des Reiches der Kunst schlechthin (dieser „Lebenströsterin") ganz im Allgemeinen, als „Ideal-Sphäre", nunmehr angelangt zu sein. Nichts anderes, nichts weniger und nichts mehr als die Berechtigung der Poesie, will sagen des poetischen, künstlerischen Vermögens der Phantasie, im Gegensatze zu dem bloß wissenschaftlich zergliedernden und analytisch reflektierenden Verstande, sucht er — und zwar gleich allerhöchsten Zielen dabei zugewandt — sich und uns selbst hier einmal exakt zu begründen, die Entstehung gleichsam des Märchens und der Sage sich in tiefen Meditationen klar zu machen. Und wenn er hier vollends das Paradies aus dem jämmerlichen Elend und drückenden Schmerze des Daseins als ein notwendiges Muß, als sein unerläßliches Korrektiv entwickelt, haben wir nicht auch hierfür — auf das Kunstgebiet wiederum übertragen — eine wertvolle Analogie in dem interessanten Lehrsatze Wagners: daß die wahre Kunst nie aus dem Luxus, sondern immer nur aus dem inneren Drange einer schweren Not einem Volke geboren werde? Selbst dann, wenn er hierbei in der Darstellung des Paradieses, als eines Kindertraumes lediglich vor dem Tode, die Frage noch durchaus offen gelassen haben sollte, ob wir uns das Paradies als ein nur diesseitig erträumtes oder als eine jenseitige Wirklichkeit zu denken haben, wenn der Autor mehr als Philosoph denn als Künstler vor einem relativen „*Ignoramus*" und logischen „Nichts" auch hier noch Halt gemacht haben sollte — wir danken es ihm doch, daß er diese Frage wenigstens erst aufgeworfen und berührt, daß er als Dichter doch diesen Kindertraum mit geträumt, ja ihm sogar gläubigen, beredten Ausdruck gegeben und poetische Schwingen verliehen, daß er, in letzter Instanz, dem Beschauer mit „Hannele" es völlig überlassen hat, sich für ein Jenseits (oder nicht) bei sich selber ganz frei zu entscheiden.

Die beseligende, sieghafte Kraft der Gewißheit freilich, den überzeugten, zwingend bejahenden Glauben an das, was der Philosoph von seinem logischen und erkenntnis-theoretischen Blickpunkt aus nur erst negativ zu fassen vermochte, den hätte dem Dichter nur die Kunst der Musik — als Urschoß des Drama's und in organischer

Verbindung mit seinem Worte — verschaffen können, und das ist nun ein zweiter, empfindlicher Zwiespalt, den ich hier bloß zu legen eben im Begriffe bin: daß er nämlich die Notwendigkeit einer Heranziehung dieser Kunst zwar wohl erkannt, trotzdem aber auch da es noch zu keiner befriedigenden Harmonie hat bringen können. Das getrennte Nebeneinander-Einherschreiten jener beiden Künste in der Form des „Melodrams“ ist in dieser Hinsicht geradezu „typisch“ für die augenblickliche Entwicklungsstufe Hauptmann'scher Kunst wie des modernen Drama's zu nennen. Daß zum Schlusse in dem lieblichen, kindlich naiven „Eia popeia“ die Stimmen der Engel mit der Musik ganz in Eins zusammen schmelzen, darf uns vielleicht eine gute Vorbedeutung für seine Weiterentwicklung auf dieser Kunstlinie sein; daß er es aber nicht empfand, wie auch die poetischen Schlußworte des „Fremden“ schon, statt neben der Musik und pathetisch erhoben über sie hinweg deklamiert werden zu müssen, lieber in Musik hätten eingetaucht, in eine Art von mildem Sprachgesange, der Musik enger sich vermählend, weit stilgerechter hätten eingekleidet werden sollen, das war diesmal noch ein entschiedener Mangel — um so auffallender, als er doch seinerseits lebendig gefühlt hatte, daß diese Stellen nicht mehr in dem „naturalistischen“ Prosodeutsch des Armenhauses oder gar seiner früheren Dramen, sondern nur mit dem rhythmisch erhobenen Schwunge dichterischer Versmaße gegeben werden durften. Diese letzten Betrachtungen bringen mich wie von selbst auch auf die von Max Marschalk dazu gesetzte Musik, welche das beim Singspiel oder Volksstück sonst übliche Mittelmaß doch weit genug überragt und selbst modernem Empfinden einläßlich genug Rechnung trägt, um nicht ganz ohne Erwähnung hier bleiben zu dürfen. Jedenfalls ist sie eigenartiger, als man in dieser Umgebung voraus setzen möchte, und genau so selbständig, als sie zur Unterstützung der Poesie des Drama's, als Begleiterscheinung, es eben sein darf. Vieles darin ist sogar recht wirksam instrumentiert, einzelne Instrumentalsätze: wie das Vorspiel und die Ueberleitung vom I. zum II. Teile mit ihrer geschickten Steigerung, der „Trauermarsch“ Meister Seyfrieds und seiner Gesellen, auch der Schluß des Ganzen (weniger das „Schlaf,

Kindchen, schlaf!") lenken als interessante Charakterbilder oder Seelengemälde die Aufmerksamkeit ganz besonders auf sich. Wo das Manko, auch bei ihr, noch liegt, habe ich bereits im Allgemeinen nachgewiesen. So bliebe denn nur das Eine hervor zu heben: Daß die Musik als Interludium den I. Teil mit dem II. verbinden muß, hat sich mir anläßlich der Erstaufführung als Notwendigkeit sofort auf gedrängt, und daß eine solche Überleitung bereits bei der Wiederholung weit sinngemäßer versucht wurde, habe ich mit aufrichtiger Genugthuung wahrgenommen; allein sie muß, wenn das mit rechten Dingen zugehen soll, sofort bei der Zuziehung der Gardine einsetzen und darf weder eine Pause noch einen Applaus erst aufkommen lassen. Hier mit eiserner Konsequenz ohne alle Kompromisse und Konzessionen auf den Kern der dichterischen Meinung vorzudringen, hat noch immer den Ernst und den Stil in der Kunst bedeutet und alsdann auch durchgreifenden Erfolg davon getragen. Ein weiterer Vorschlag ergiebt sich von selbst aus einer Anordnung des Dichters: am Schlusse, wo die Gardine schon so früh vor Beendigung der Musik das Bild den Augen des Beschauers entziehen muß, daß bis zur Beendigung der Klänge (die allerletzten Engelsgesänge müßten aus der Gardine heraus erklingen und das Schlußbild dem Beschauer durch den Klang nur noch vorzaubern) Zeit gewonnen wird, die zur Schlußszene notwendigen Veränderungen zu treffen, um so unmittelbar nach dem letzten Orchesterton die schwarze Gardine sich wieder öffnen und das tote Hannele im Armenbett nun sehen zu lassen. *Probatum est.*

Endlich komme ich noch zu einer letzten, nicht zu übersehenden Schwäche Hauptmanns, die mit der Zeit noch auszugleichen sein wird, wenn anders der heute aus einem dramatischen Schriftsteller bereits zum Dichter berufene Autor sich weiterhin ernstlich noch zu einem Vollkünstler im wahren Sinne des Wortes entwickeln will. Schon in den „Webern" standen sich, als vollkommen gleichwertig darf man sagen, jeder von seinem Standpunkte aus mit berechtigten Ansichten und gerechten Argumenten kämpfend, die Gesellschaftsklasse der Bourgeois und diejenige der Proletarier schroff und unvermittelt gegenüber; keiner verstand eigentlich den

Andern mehr — die verbindende Brücke zwischen beiden existenzberechtigten Schichten fehlte. Das war auf dem sozialen Gebiete. Hier im „Hannele“ ist mir besonders aufgefallen die gähnende „Kluft“, welche zwischen der Diakonissin und dem rohen Armenhäusler-Volk ganz ebenso unvermittelt wieder klafft, da Schwester Martha für das Kind jene um Ruhe bittet. Hier ist es das Gebiet der reinmenschlichen und religiösen Empfindung, deren grundwesentliche Verschiedenheit bei einer fein fühlenden Seele und bei dem niedrig denkenden Pöbel beide Schichten auf's Schärfste von einander trennt. Hat Hauptmann dieses Bindeglied, das beide Teile als verloren gegangenes und mit heißem Bemühen gesuchtes selbst empfinden, erst einmal aufgefunden, so hat er die „soziale Frage“ dichterisch überhaupt auch schon gelöst. Denn das eben ist das große Problem, welches dem Dichter durch unsere Zeit gestellt bleibt. Wo ist der neue Kitt, der beide wieder bände und geistig verbände?

3. „Die Weber“ — Revolution oder Sozialreform? (1894)

Eine gewisse Presse ist durch die kürzlich vor sich gegangene erste öffentliche Aufführung der Gerhart Hauptmann'schen „Weber“ am „Deutschen Theater“ zu Berlin völlig aus Rand und Band geraten und behandelt dieses Kunstereignis durch ihre „Politiker“ wie eine *„grande sensation“* bereits in fulminanten Leitartikeln, die einer Herausforderung des Staatsanwaltes ganz verzweifelt ähnlich sehen. „Es wird ein großer Kladderadatsch kommen!“ orakeln mit lautem Frohlocken die Sozialdemokraten. „Ja, gewiß, es wird nun einen Krach geben!“ meckert verständnisinnig bekräftigend der bürgerliche Freisinn dazu, hat er doch seine Freude dran. „Das kann eine schlimme Revolution hervor rufen!“ eifern geheimnisvoll Nationalliberale wie Freikonservative. „Um Gottes willen! Der große Weltenbrand steht doch nicht am Ende

gar schon vor der Thüre?" fährt jäh erschreckt der Konservative aus seinem tiefem Schlafe empor — kurz, beinahe sämmtliche Chefredakteure der stolzen „Ordnungsparteien" scheinen ihre Köpfe zur Niederschrift ihrer Ergüsse diesmal mit „Angströhren" bedeckt zu haben, so daß sie schon nicht mehr frei und unbehindert zu denken vermögen. Was aber sagen die „Reform"-Menschen (nach berühmtem Ausspruche: die so genannte „Vorfrucht der Sozialdemokratie") dazu? „Unsinn, Revolution! Seid ihr mit einem Male denn alle verrückte Memmen geworden? Wir dachten doch: Der wackere Deutsche forcht' sich nit, geht seines Weges Schritt vor Schritt. Alle Mann an Bord — Sozialreformer vor — frisch an's Werk der Menschenliebe! Und wenn die Welt voll Teufel wär' und wollt' uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr — es soll uns doch gelingen!" Dies unser Kampfruf und unsere Losung; aber wohlgemerkt, unter „Kunst und Kultur", nicht in der Rubrik „Politik", die dergleichen ja gar nichts angeht, so wenig wie das Ministerium des Innern sich immer in Angelegenheiten des Kultus mischen sollte.

Aus Anlaß des obergerichtlichen Entscheides bezüglich der Aufführung des Drama's hatte ich schon einmal über die „Weber" geschrieben. Ich habe mich damals unumwunden für die Aufhebung des polizeilichen Verbotes ausgesprochen. Vor Kurzem schrieb ich noch in einem Artikel „Zeichen der Zeit", daß von Gerhart Hauptmann, dessen „Weber" und „Hannele" in der vorigen Spielzeit so starke Beachtung gefunden hätten, in diesem Jahre das neue Drama „Florian Geyer" die Aufmerksamkeit der Kenner voraussichtlich stärker auf sich lenken würde. Diesem jüngsten Prognostikon sowohl, als auch meiner damaligen Stellungnahme gegen eine polizeiliche Handhabung litterarischer Zensur scheinen ja nun wohl die lärmenden Auftritte bei jener öffentlichen Erstaufführung der „Weber" in Berlin tatsächlich widersprechen zu wollen. Aber sie „scheinen" nur; denn nicht die praktischen Thatsachen der Aufführung sprechen gegen meine Auffassung, sondern vielmehr das horrende, jämmerliche Unverständnis eben jener gewissen, *soi-disant* deutschen Presse den Aufführungsthatsachen gegenüber, die vor Ausbeutung einer aesthetischen Welt des schönen

Scheines zu ihren parteipolitischen Zwecken, vor Aufbauschung, Schürung und — Bloßstellung ihrer geheimsten Regungen nicht zurück gescheut ist. Diese freisinnige, nationalliberale und konservative Zukunfts-Kartellpresse ist nämlich jetzt, im Angesichte des tief gehenden Eindruckes auf die Zuhörerschaft, eben so feige, als sie ehedem verlogen war, da sie ihren leichtgläubigen Lesern Gerhart Hauptmann als den „Wauwau des Naturalismus“ zu vergraulen suchte und eine Aufführung der „Weber“ auf einer „freien Bühne“ als „nicht vorhanden im deutschen Volksleben“ einfach vorenthalten zu dürfen glaubte. Wir haben diesen traurigen Mut der Vertuschung, solche Anwandlungen einer Vogelstrauß-Politik allerdings nie besessen und die „Weber“ von Anfang an in unsere Rechnung als ein Aktivum mit eingestellt. Namentlich, seit uns Hauptmanns letztes Werk, das „Hannele“, sein ganzes Schaffen erst richtig beleuchtet hat, glauben wir über den Dichter genauer Bescheid zu wissen, sind wir uns ein für alle Mal klar darüber geworden, daß nicht irgend ein politisches Parteiprogramm, sondern nur tiefste, schmerzlichste Anteilnahme an der schweren Not der Zeit ihm die Feder in die Hand gedrückt hat. Und wenn uns etwas über die idealistische Grundrichtung seiner dichterischen Entwicklung noch weiter aufklären kann, so wäre es ja sicherlich sein derzeitiges Zurückgreifen vom modernen Drama auf das große historische Schauspiel in seinem „Florian Geyer“. Wir sind darum auch nicht weiter verwundert über die angeblich unerhörten Wirkungen, welche diese „Weber“ auf einen weiteren Zuhörerkreis soeben ausgeübt haben, und können ihnen nur von Herzen wünschen, daß sie an recht vielen deutschen „Hofbühnen“ gerade, recht bald aufgeführt werden mögen. Das eben würde ihnen jeden Stachel nehmen und das Wertvolle darin für die ernsteren, reiferen Geister der Zeit unbedingt retten!

Gerne zugegeben, daß es bei bewußter Aufführung lärmender hergieng als sonst bei irgend einer Erstaufführung im selben Hause, daß der tosende Beifall unter der Leitung einiger, jenem Abende persönlich beiwohnender, sozialdemokratischer Parteiführer auffällig demonstrativen Charakter angenommen haben mag.

Allein man kennt ja nun nachgerade das sensationssüchtige, Berliner Premièrenpublikum bei uns in der „Provinz“, dächten wir, zur vollen Genüge, und die gute deutsche Wahrheit über Gerhart Hauptmann lassen wir uns durch Herrn Singer und einige Berliner Feuilleton-Jünglinge noch lange nicht trüben! Man vergesse nur nicht völlig, daß es für diesmal auch eine deutliche, wohl ebenso vorbereitete als spontane Zurückweisung des ursprünglichen Polizeiverbotes Angesichts eines so ergreifenden, tief wirksamen Kunstwerkes galt; und wer weiß, ob die ganze Demonstration als solche nicht überhaupt hätte verhindert werden können, wenn man sie eben nicht schon vorher durch die versuchte staatliche Unterdrückung jener öffentlichen Aufführung — wie das so oft geht — ordentlich erst herauf beschworen hätte. Einsichtsvolle und urteilsfähige Betrachter des Schauspiels stimmen denn auch vollkommen darin überein, daß schon die zweite und dritte Aufführung ohne jeden tendenziösen Zwischenfall wesentlich ruhiger, in wirklich aesthetischer Betrachtung der Bühnenbilder, verlaufen seien. Ebenso ist anläßlich der wenige Tage darauf noch erfolgten (von der „Schlesischen Zeitung“ mit schlecht verhehltem Heulen und Zähneklappern erwarteten) Erstaufführung des gleichen Drama's zu Breslau, also im schlesischen Gebiete, dem Schauplatze der Handlung selber, nichts dergleichen zu beobachten gewesen; im Gegenteil durfte Direktor Witte-Wild dort dem „vorurteilslosen Publikum, welches nicht zum Zwecke politischer Erörterungen das Theater besucht habe“, im Namen des ob der Berliner Vorgänge nervös erkrankten*) Dichters für die begeisterte Aufnahme des Werkes danken. Nicht zur Unzeit hat daher auch der Verteidiger Hauptmanns, vor Gericht im vorigen Jahre, eine Erklärung des Dichters eben jetzt wieder hervor geholt, indem er in einer Zuschrift an die Direktion des „Deutschen Theaters“ an die Hauptmann'sche Versicherung neuerdings erinnert: daß ihm jede Absicht, in den „Webern“ eine

*) Ein indirekter Beweis für die künstlerischen Absichten des Verfassers, dieses Leiden unter der mißverständlichen Aufnahme seines Werkes!

sozialdemokratische Parteischrift schreiben zu wollen, natürlich gänzlich ferne gelegen habe. „In einer derartigen Absicht — so schreibt Herr Hauptmann wörtlich — läge meiner Ansicht nach eine Herabwürdigung der Kunst. Ein Kunstwerk und nichts Geringeres war mein Ehrgeiz, und ich hoffe, daß dies für alle Kunstverständigen zum Ausdrucke gekommen ist — es sei denn, daß man es mir als Verbrechen an der Kunst anrechnen wolle, daß die christliche und allgemein menschliche Empfindung, die man Mitleiden nennt, mein Drama hat schaffen helfen."

Recht so. Auch Schillers „Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe", „Tell" waren keine politischen Tendenzstücke — wie könnten sie wohl sonst an unseren deutschen Hoftheatern heute als „klassische" Werke der Jugend vorgeführt werden? Ganz ebenso wurden aber auch sie von der Obrigkeit und den so genannten „Ordnungsparteien" ihrer Zeit sehr wenig günstig aufgenommen, und erst eine weniger unmittelbar davon berührte Generation bekam den abgeklärten, ruhigen und geläuterten Blick dafür, das „Kunstwerk" in ihnen zu finden und den zeitlichen Druck darin in einer interesselosen aesthetischen Betrachtung sich lösen zu sehen. Wenn nun die „National-Ztg." in die grollende Klage ausbricht: „Schiller zeigte sich im ‚Deutschen Theater' mit seinem besten Jugenddrama ‚Kabale und Liebe' unlängst wirkungslos, und das von Tendenz geschwollene, grell ausgemalte Szenengemenge Hauptmanns, welches auf dem Gebiete der theatralischen Verrohung einen bedeutenden Fortschritt bedeutet (!), errang den unbestrittenen Beifall des Publikums." ... so beweist das höchstens nur, daß vielleicht Gerhart Hauptmanns „Weber", für unser Zeitbewußtsein am Ausgange des 19. Jahrhunderts etwas ganz Ähnliches als Dichtung bedeuten könnten (und darum auch unmittelbarer einschlagen) wie eben „Kabale und Liebe" für das Geistesleben am Ende des vorigen — an den Zündstoff des Beaumarchais'schen „Figaro" (wie das einige Blätter geschmackvoll gethan haben) braucht man dabei noch lange nicht zu denken. Ebenso wenig freilich wird uns im Geringsten beifallen, zu wähnen, daß der Inhalt der „Weber" nicht vollständig auf Wahrheit beruhe — was z. B. die „Sächs. Arb.-Ztg." als für die „reaktionäre Klique"

charakteristisch gekennzeichnet hat, oder vollends gar in Abrede zu stellen, daß die Zustände stellenweise nicht in der That heute ganz ebenso noch andauern bezw. nicht unsere gegenwärtigen sozialen Mißstände zuletzt doch wieder gemeint waren. Wenn aber Schillers „Kabale und Liebe" die große Revolution auf dem Fuße nachfolgen konnte, so liegt es eben nun an uns modernen Menschen, energisch und anhaltend dafür zu wirken, daß ein solcher vulkanischer Ausbruch durch Anbahnung einer sozialen Reform, durch unermüdliche Arbeit an der Herbeiführung einer edleren, christlicheren Neugestaltung und Umbildung des Lebens von innen, aus seinem Kerne heraus, in unserer Epoche vermieden werde. Diese Kraft müssen wir vor Allem uns doch noch zutrauen, wenn wir an dem deutschen Kern und Christentum in uns und dem modernen Leben nicht völlig verzweifeln wollen.

Und führwahr, nicht die große soziale Revolution des Bestehenden bis zum Kleinschlagen alles Gewordenen kann, soll und darf das Ergebnis der öffentlichen Aufführungen eines Bühnenwerkes wie dieser „Weber" sein — ein namenlos Herz erschütterndes, alsbald thatkräftig einspringendes Mitleiden mit dem Elende der Armen und der schweren Not der Zeit bei allen denen, welche zu lindern, zu helfen und zu heilen berufen sind, muß die große, befreiende Wirkung dieser hehren, unerbittlich ernsten Kunst bei uns werden! Mitleiden — und Bessermachen, auf daß sich solche Vorgänge nicht mit innerer Notwendigkeit zu wiederholen brauchen. Denn nicht die Demolierung des Dreißiger'schen Hauses, oder etwa die Aufreizung gegen Gesetz und Obrigkeit ist im letzten Grunde das Hervorstechende an unserem Drama. Was vor Allem als bitter zeitgemäße Lehre aus dem Ganzen deutlich hervor leuchtet, als erschreckend klarer Spiegel vom Dichter unserer Zeit darin entgegen gehalten wird, das ist die verzweifelte Thatsache, daß die beiden kämpfenden Parteien, die Arbeitenden und die Besitzenden, jede ihre besondere Sprache sprechen und sich gegenseitig, eine die andere, schlechterdings gar nicht mehr verstehen können. Hier in Sonderheit öffnet sich für uns die Perspektive zu jener gesunden sozialen Reform; hat sich doch leider die Kluft, die damals schon als

gefährlicher Abgrund gähnte, seither zwischen beiden Schichten eher noch erweitert. Diese Kluft, sie muß unter allen Umständen — das ist die nächste, drängendste Aufgabe — nunmehr überbrückt, die so tief Entfremdeten sollen einander wieder genähert werden; die beiden müssen sich erst wieder redlich kennen und verstehen, d. h. die Einen müssen wieder richtig hören, die Anderen wieder klar sehen lernen. Wer aber erscheint berufener, eben diese Brücke zu schlagen, als das zwischen beiden natürlich vermittelnde Bindeglied, der lebendige Kitt selbst — der deutsche Mittelstand, der ja überdies solche soziale Reform auf sein eigen Banner geschrieben hat? . . .

Was sonst noch den litterarischen Wert des Hauptmann'schen Werkes anlangt, so läßt sich wohl sagen: die eine Gestalt des alten Hilse und ihr Schicksal im Verlaufe des Drama's hätte den Verfasser allein schon vor dem Vorwurfe bewahren sollen, daß sein Stück kein Kunst- und Dichtwerk im edlen Sinne des Wortes zu nennen sein könnte. Und was vollends den (nach den Regeln der mehr als spießbürgerlichen „Technik des Drama's" eines Gustav Freytag allenfalls wohl zu vermissenden) Haupthelden des Ganzen betrifft, so sucht gefälligst doch einmal „davon erst die Regeln auf", und ihr werdet finden, daß in voller Übereinstimmung mit Inhalt und Idee des Werkes diesmal nicht mehr eine einzelne Hauptperson, sondern vielmehr eben die gesammte „Weberschaft" als Gattung und Volksganzes das eigentlich tragische Heldentum im Drama angetreten hat. Denn: glaubt man wohl, daß die Staatsgewalt dieser, aus der „heillos" gewordenen Not keinen anderen Ausweg mehr findenden, aufrührerischen Masse nicht kurz darauf bis zur Vernichtung wieder äußerlich Herr werden wird, daß hier Schuld und Sühne einander nicht auf dem Fuße folgen müssen? O, ihr Kleingläubigen, die euch euer schlechtes Gewissen mehr verraten läßt, als ihr wohl selber wollt! O, ihr Pharisäer und Schriftgelehrten, die ihr da in die tiefe, aber faule Weisheit ausbrecht: „Ein schlechtes Stück sind die ‚Weber' nicht, vielleicht sogar eines der besten, die im letzten Jahrzehnt geschaffen wurden, aber auf eine öffentliche Bühne gehören

sie nicht." Euch, wenn es nachginge, dann wären Schiller und Goethe und R. Wagner wahrscheinlich auch nie über die Bretter einer öffentlichen Bühne geschritten. Aber die Kunstgeschichte läßt sich nicht von Federfuchsern ihre Gesetze diktieren — sie kennt keinen Halt und geht ihren Weg stramm vorwärts, wenn es sein muß, auch über die Leichen jener Federhelden hinweg. *Requiescant in pace* — es lebe die Kunst!

4. Einsame Menschen
(1895)

In einer knappen, flüchtigen Vornotiz zum Werke hatte ich mich ungenau ausgedrückt und dort gesagt, der Dichter habe sein Werk allen „Einsamen Menschen" gewidmet. Er hat es aber, richtiger hier wieder gegeben, „allen denen, die es gelebt haben," zugeeignet. Das ist nun gleich solch einer von den besonderen Vorzügen Gerhart Hauptmann'scher Muse, die den unter uns lebenden, modernen deutschen Dichter unserem Verständnisse von vorne herein ungleich näher rücken müssen als z. B. den vom nordischen Nebel umwallten älteren Ibsen: daß er nämlich — so viel er sich auch technisch in seinen früheren Dramen noch von jenem abhängig zeigen mag — während Ibsen im Grunde nur immer seine Gedankenprozesse seit „Brand" und „Peer Gynt" ausspinnt und psychologischen Untiefen mit der Reflexion forschend nachgeht, seinerseits den vollen Nachdruck auf das innere Erlebnis legt und daher auch gegenüber jener nordischen Grübelei ausgeklügelter Geistes-Probleme bei aller Schwere seiner Stimmung doch mit verblüffender Lebenswahrheit uns in seinen Gestalten künstlerisch zu packen weiß. Zwar, die in ihrer Intimität geradezu einzige (nur mitunter vielleicht etwas zu breite) Genre-Malerei der Milieu-Schilderung kann auch bloßer Ausfluß einer besonders scharfen und nicht einmal spezifisch dichterischen Beobachtungsgabe sein; aber selbst demjenigen, welcher

den darin nieder gelegten Beziehungen: schlesischer streng gottesfürchtiger Eltern, des besonderen Studienganges unseres Helden, seiner Heirat und seiner Wohnung am Müggelsee bei Berlin — zu dem Leben des Dichters nicht weiter nachspüren wollte, schwant bei näherem Bekanntwerden mit diesem Stücke von der Bühne herab doch etwas davon, daß er hier einem wahrhaftigen Ausschnitt inneren Lebens gegenüber steht, so sehr ist über die äußere Beobachtung hinaus zur inneren Wahrnehmung und über die induktive Seelenanalyse zur intuitiven Seelenschau da fort geschritten.

In der That besteht auch für uns gar keine Frage: Hauptmann hat das in der einen oder der anderen Form selbst durchlebt, aber — und hier kommt nun die wichtige Wendung — das Orginal ist ebenso wenig, wie seinerzeit Goethe an seinem „Werther"-Erlebnis, daran gestorben. Das bleibt denn eine gesunde Mahnung für alle Schwachmütigen; es muß uns nicht nur die Kraft geben, den düsteren Lebensernst eines solchen Stückes in aesthetischem Verhalten zu ertragen, sondern auch den Weg weisen zur rechtzeitigen eigenen Überwindung solcher Lebenszustände und zum alsbaldigen harmonischen Ausgleich eines solchen inneren Seelenzwiespaltes. Denn je früher wir uns klar machen, daß wir in einer gewaltigen Gährungsperiode, in einer Zeit der Umwertung aller Werte leben, da alles Bestehende zu wanken und alles Neue noch nicht fest genug zu stehen scheint, da sich durch Kapital und Wissenschaft tiefe Klüfte aufgethan haben, die es nicht zu überkleistern, sondern zu überbrücken gilt; je eher wir ferner zu der Anschauung gelangen, daß die elektrische Kette zwischen den einzelnen Klassen, Ständen und Generationen gleichsam verloren gegangen ist, so daß diese sich nicht mehr die Hände reichen können und, als „einsame Menschen" fremd neben einander stehend, oft zwar wohl mit einander, aber nicht mehr wirklich zusammen leben; je deutlicher wir uns endlich zum Bewußtsein bringen, daß ein wahrhaft babylonisches Sprachgewirr im eigenen Lande angebrochen ist, indem jeder für sich eine andere Sprache spricht und die Einzelnen einander gar nicht mehr verstehen können — desto früher wird auch das notwendige Volapük, das von keinem

ein Aufgeben der ihm lieb gewordenen Ausdrucksweise fordert und doch eine neue Sprache für Alle ist, gefunden werden, desto leichter wird sich unsere Epoche zu der notwendig gewordenen friedlichen Verständigung bequemen, ehe es zu spät damit wird und der an solchen Lebensdarstellungen sich entzündende heilige Geist*) einer selbst gewollten Reform am Ende gar in den eines aufgezwungenen unheiligsten Umsturzes umschlägt. Was soll hier das kurzsichtige Polizei-Verbot der „Weber" eines durch seine „Hannele"-Dichtung sogar „hoftheaterfähig" gewordenen Dramatikers, wenn nach unserer festen Überzeugung seine Werke uns durch die Kraft der Kunst gerade diese Einsicht fördern und uns zur rechtzeitigen Abhülfe führen könnten?

Wenn man Gerhart Hauptmann u. a. auch einen „Umstürzler" zu nennen sich bemüßigt fand, so hat man sich wohl das würdige, glaubensstarke Elternpaar in den „Einsamen Menschen", dazu die Gestalt des frommen Hilse und die Figur des evangelischen Pastors in den „Webern" nicht ordentlich angesehen. Wer so wahr und richtig Licht und Schatten verteilt, der hat ein anderes Urteil über sich verdient; hier ist nicht die geringste Karikatur religiösen Lebens zur Bigotterie, vielmehr dessen vollste Würdigung nur zu finden; und dafür, daß unsere Zeit in einer Fluktuation der Begriffe sich befindet, ist ja doch der Dichter nicht verantwortlich zu machen. Wenn wir nicht gewissenlose Vogelstraußpolitik treiben wollen, werden wir dem modernen Dichter sogar dankbar dafür sein müssen, daß er uns in einem beredten Spiegelbilde beherzt den Finger auf die offene Wunde legt. So viel aber ist klar: selbst der treu meinendste, in *seiner* Sprache echteste Zuspruch vermag hier *nichts* mehr, ja verdirbt es noch weit eher, wenn er nicht von *ganz derselben* Basis ausgeht wie unser Empfinden; denn die einmal revolutionierte Seele erkennt einzig nur sympathisches Verständnis im Empfinden als ihren Richter an. Gefahr auf Verzug ist daher — wie in unserem Stücke — *überall* gegeben, wo diese natürlichen Brücken nicht mehr ge-

*) Das hier besprochene Stück war gerade am Pfingstfeste aufgeführt worden.

schlagen werden können. Handelt es sich vollends noch um unklare, uneingestandene Gefühle, die eben daran sind, sich zum Lichte heraus zu ringen, so bringt oft die irrende Meinung der Umgebung vollends die rechte Verwirrung — sie gewinnt für den kranken und in seinen Empfindungen durch das Neue an sich schon gestörten Menschen die Bedeutung einer suggestiven Macht, und das sonst vielleicht noch zu vermeidende Unglück, es wird sich dann erst recht entladen und vollenden. In diesem Stück erinnert unser Drama zuweilen an „Galeotto Galeotti", während man es auf der anderen Seite wohl auch mit „Rosmersholm" von Ibsen in Beziehung bringen könnte. Worin es aber, ganz abgesehen noch von anderen Dingen, mit „Rosmersholm" absolut nicht verglichen werden darf, das ist der Ausgang des Ganzen: dort gehen bekanntlich Beide in den Tod, zudem unter ganz anderen, stark reflektierten Voraussetzungen; hier geht wenigstens nur ein Menschenleben zu Grunde. Und warum wohl anders, als weil es lediglich ein schwächlicher, kraftloser *Fin de siècle*-Mensch ist, voll inneren Zwiespaltes, der ohne den ihn regierenden fremden Willen nicht mehr existieren und die neue Weltordnung nicht allein vertreten noch aushalten kann? An und für sich, bei genügender Widerstandskraft, brauchte er — gemäß dem beiderseitigen Übereinkommen — alsbald nach der Abreise der Freundin ja noch lange nicht die Flinte in's Korn zu werfen. Das zumal ist ein sehr gewichtiger Punkt, den wir hier noch näher untersuchen wollen.

Wir haben uns aus dem Zusammenhange nämlich nur vorzuhalten, daß Anna Mahr die einzige energische Natur sein wird, die aus eigener Kraft nicht nur selbst diesen Tod des Freundes in sich überwinden, sondern auch das neue Leben nach dem Zusammenbruch alter Ideale im Sinne des in ihr ruhenden eigenen Gesetzes zu leben wagen kann, — wir haben uns dies nur zu vergegenwärtigen, um daraufhin sogleich auch einzusehen, daß sie und nicht etwa Dr. Johannes Vockerath die eigentliche Hauptperson, der wahre „Held" des Drama's ist. Wer etwa nur das viel beliebte „Hausfreund"-Problem in dem Hauptmann'schen Stücke suchen wollte, würde seiner Bedeutung nur sehr oberflächlich bei gekommen sein. Es ist nichts Geringeres als das Thema des

„Ü b e r menschen", was in eben diesem Drama angeschlagen wird, (besonders deutlich in den Gedanken über „Seelenheirat" auf einer höheren Stufe der Menschheit, ü b e r die heutige hinaus, wo alsdann das „Naturische" nicht mehr den größeren Teil des Menschen ausmacht). Anna Mahr hat und trägt es als Ziel und Ideal in sich, was Dr. Johannes erst nur „über sich aufgehängt" sieht. Es ist aber zugleich das Gesund-Natürliche, Echt-Weibliche, Lebenswahre an dieser Gestalt, daß sie erkennt, es möchte ihnen Beiden bei aller geläuterten Anschauung von einer Seelenharmonie und Geistesverwandtschaft, so wie die Menschheit heute sozial beschaffen ist, ergehen wie den beiden, von Maria Janitschek beschriebenen „lichthungrigen Leuten", jenem Studenten und jener Studentin, die auf einem und dem selben Flure wohnend gemeinsam ihre Studien betrieben, engste Freundschaft schlossen, aber dann, da sie zur Erholung einige Wochen zusammen auf's Land gehen mußten, doch der Sinnlichkeit verfielen und schließlich, auch sozial, im tiefsten U n t e r menschentum anlangten. I h r einziger Fehler ist nur, daß sie zu spät sich von diesem Hause los reißen kann. Der Dichter hat dieser Beziehung dadurch noch einen besonderen Nachdruck zu geben gewußt, daß er es nicht etwa eine Schwiegermutter, sondern die eigene Mutter des Gelehrten selber sein läßt, welche sich gegen das fernere Verbleiben der „Person" im Hause auflehnt und von ihrem Gesichtspunkt aus, bekümmert, im Stillen auch schon „Ehebruch" annimmt. Im Munde der Schwiegermutter würde alles sicherlich weit „tendenziöser" heraus gekommen sein. Ebenso ist es ein feiner Zug im Ganzen, daß die Frau, zu schwach, es ändern zu können, nur sympathetisch leidet, nicht aber gegen den Eindringling, den sie selber schätzt, eifert; freier als die Mutter empfindet s i e bereits. Wie ganz anders freilich sähe es noch aus, wenn sich in den beiden Rivalinnen zwei gleichartige K r a f t naturen gegenüber ständen und eine Art von weiblichem Hirschkampf auf Leben und Tod vor den Augen der Zuschauer mit einander ausföchten?

Genug! Wie man sich zu den unsere Zeit nun einmal bewegenden, vom Dichter nur eben als vorhanden aufgegriffenen und dramatisch hier veranschaulichten Ideen persönlich auch stellen

mag, darüber besteht gar kein Zweifel, daß Hauptmann lebenswahrer als Ibsen wirkt; überdies verhält er sich zu jenem etwa wie Roman zu Novelle — Ibsens Physchologeme des Einzel-Individuums werden bei Hauptmann zu breiten, gemeinverständlichen Lebenszuständen einer ganzen Menschenklasse überhaupt erweitert. Und es ist mir endlich auch keine Frage, daß wer immer nach Gerhart Hauptmann den dramatischen Weg beschreiten mag, ungleich mehr noch als durch Ibsen, durch ihn wird hindurch gehen müssen, will er uns den „Geist der Zeit" in monumentalen Ausdruck bannen und wirkliche Fortschritte auf dem Gebiete des rezitierten realistischen Drama's herauf führen. Hauptmann zeigte in seinem weiteren Schaffen, daß er eines der entwicklungs- und läuterungsfähigen, großen Talente ist. Um so mehr Anlaß scheint mir gegeben, auch schon den früheren Werken des Dichters die volle Aufmerksamkeit nun zuzuwenden; denn wer weiß wohl, ob sie für den Ausgang unseres Jahrhunderts nicht am Ende ähnlich bedeutsame Stellung noch einmal einnehmen können, wie die zu Anfang gleichfalls unterdrückten „Räuber" und „Kabale und Liebe" oder „Werther" sie für das vorige Jahrhundertende historisch seither zugewiesen erhalten sollten. Auf alle Fälle hat die litterarische Bewegung jener jungen Gruppe der 80er Jahre vom Müggelsee, die sich „Freie Bühne" nannte, der der Dichter selbst angehörte und der man die erste Förderung Hauptmanns auch verdankt, mit den „Einsamen Menschen" im kleinen Rahmen ihr dauerndes Denkmal erhalten.

5. Kollege Crampton
(1895)

„Kollege Crampton": Prof. M...... — um Gottes Willen nicht den Namen hier aussprechen, der ohnedies schon auf den Lippen Aller schwebt, die das vom Dichter zu Grunde gelegte Original je in ihrem Leben gekannt haben, ist es ja doch mit Händen für sie zu greifen! Aus seiner eigenen

Lebenspraxis heraus schöpfte der Dichter wiederum den Stoff auch zu dieser ernsten Komödie, als er seiner Zeit an der Akademie in Breslau das Original unter a. A. persönlich kennen lernte. Was Andere gleich ihm gesehen haben, das hat der feine Poet in ihm tiefer erschaut; diese Lebensbegegnung wird ihm so zur inneren Erfahrung, zu einem „Erlebnis", das ihn unaufhörlich gemahnt. Mensch und Poet zugleich in ihm fragen sich: „Giebt es keinen Weg, um eine solche Existenz zum Guten hinaus zu führen, sie durch Umsetzen der Pflanze in einen anderen Naturboden zu bessern und von dem sittlich-physischen Ruine zu erretten?" Und nun nimmt es in ihm auf Grund jener persönlichen, „menschlich-allzumenschlichen" Anregung künstlerischen Charakter, aesthetische Gestalt an und rundet sich schließlich im Dichter-Medium als „zweites Gesicht" zum — „Zeit-Drama", wie wir es erschütternder, packender, mit einem so tief gehenden wie nachhaltigen Eindrucke, schüttelnd bis in's Innerste hinein, eben immer nur wieder bei dem ernsten Schlesier sehen können. Bei diesen Dramen weiß man doch wieder einmal, warum man im Theater sitzt! Und dabei ist es doppelt interessant, die geistige Entwicklung unseres Dichters von seiner ersten Tragödie her bis zu dieser Komödie, dem vierten Drama, das er überhaupt geschrieben, zu studieren. Was ihm dort, in „Vor Sonnenaufgang", noch als grausame „erbliche Belastung", als entsetzliches Familienfatum gleichsam erschien, so daß der weibliche Sproß dieses der Trunksucht ergebenen Stammbaumes nicht mehr gefreit werden konnte, das ist er hier im „Kollegen Crampton" bereits geneigt, als das Ergebnis besonderer äußerer Umstände, als soziale Konstellation, als natürliche Folge eines unglücklichen Milieu's aufzufassen, so daß er in sich zur lebensmutigen Versöhnung kommt und das Problem auch für den Zuschauer lebensfroh zu lösen sucht. Trotz gegenteiliger Erfahrung bei dem Originale glaubt er nämlich doch an die Wandlungsfähigkeit, nach energischer Herausreißung aus der bisherigen Lebenssphäre, und so läßt er auch bezüglich der Vereinigung von Max und Gertrud am Schlusse nicht das geringste Fragezeichen mehr bei uns aufkommen. So aber lernte auch der Künstler R. Wagner das, was der Philosoph

Schopenhauer von seinem logischen Standpunkt aus als die absolute Nichtsnutzigkeit der Welt bezeichnen mußte, als relative Schlechtigkeit und Verfallsgrund nur der „historisch gewordenen Menschheit“ mit der Zeit erkennen: so entwickeln sich eben Dichter und läutern sich in ihren Anschauungen gegenüber den Männern der reinen Wissenschaft!

Wie man sieht, die peinigende Frage der Trunksucht als fressenden Krebsschadens unserer Zeit hat einen Gerhart Hauptmann oft und anhaltend tief beschäftigt; die Herren Antialkoholiker müßten ihn eigentlich zum Ehrenmitglied ihrer Gesellschaft ernannt und längst Freivorstellungen dieser Dramen veranstaltet haben, wenn sie über ihre, im sozialen Sinne viel zu wenig weitsichtigen, allzu engherzigen Bestrebungen hinaus ihren Blick etwas mehr auch auf das menschheitliche Ganze gerichtet hielten. Denn führwahr, ihre mächtigste, edelste und bedeutsamste, der Sprache nach eindringlichste Propaganda in die Breite würden die genannten Hauptmann'schen Dramen doch wohl bilden. Allein, nicht darauf kommt es an, daß einer etwa ein Partei-Programm oder eine Gemeinnützigkeits-Flugschrift geschickt und wirkungsvoll für die große Menge zu dramatisieren versteht — „Kollege“ Hauptmann würde mit Recht gegen einen solchen Ehrentitel protestieren dürfen; vielmehr darauf, daß er eben aus der glühenden Empfindung eigener Mannesbrust heraus, in kraftvollem, individuellem Vermögen die einzelnen „Stücken“ des Dichtungs-Schwertes neu um- und fest wieder zusammen schweißt. Entgegen der allgemeinen, einer vollen Anerkennung Gerhart Hauptmanns noch immer sehr im Wege stehenden Annahme: er gebe nur zufällige naturalistische Ausschnitte, ohne selbständige poetische Zuthaten, mit seiner ungewohnten dramaturgischen Technik — entgegen diesem allenthalben verbreiteten Vorurteile gerade, muß immer wieder darauf hin gewiesen werden, wo und in wie fern sich bei Hauptmann stets der volle Dichter bewährt. Nirgends ist von ihm nur abkonterfeit worden, jedes Mal, wenn wir nur recht nachgehen, werden wir zuletzt die berechtigte, aber auch künstlerisch so unbedingt notwendige, poetische Ummodelung finden. Das Original des „Einsamen Menschen“ ist — gottlob! — *de facto*

nicht zu Grunde gegangen: aber schaudernd hat sich der Dichter zur rechten Zeit eingestanden, welches Ende mit Schrecken der bewußte Konflikt hätte nehmen können, und hat seine schwer belastete und umdüsterte Seele selber damit wie von einem Alpe befreit. Das Original des „Kollegen Crampton" wiederum — Gott sei es geklagt! — ist geistig-sittlich völlig herunter- und physisch mittlerweile vollends verkommen:*) hier aber sann der Dichter, dessen Gemüt dies anhaltend beschäftigte, eifrig darüber nach, in einem Gebilde sich klar zu machen, wie dergleichen hätte vermieden oder doch vielleicht

*) Über „Kollege Cramptons" Tod schrieb Dr. W. Bode aus Weimar dem Berliner „Tag": „Die Verehrer Gerhart Hauptmanns wird die Nachricht interessieren, daß am 18. Juli 1902 in Leipzig das Vorbild des unglücklichen ‚Kollegen Crampton' gestorben ist. Es war wirklich ein Maler, und er war auch ein Deutscher mit englischem Namen; so getreu hielt sich also der Dichter an die Wirklichkeit! James Marshall war der Sohn eines Schotten, der die Prinzessin Sophie von Holland im Englischen unterrichtete und ihr nach Weimar folgte, als sie dort Großherzogin wurde. James wurde 1838 geboren; er zeigte früh Talent zur Malerei, wurde in Weimar ein Schüler Prellers und vollendete seine Studien unter N. de Kayser in Antwerpen. Danach lebte er bis 1880 in Weimar und Dresden; er war mit einer Tochter des Weimarischen Landkammerrates Voigt verheiratet und hatte von ihr zwei Töchter. Als Maler hatte er eine Reihe schöner Erfolge. Seine Seidenfächer-Malereien waren als fürstliche Geschenke eine Zeit lang Mode, im Dresdener Hoftheater ist die Decke von ihm gemalt, Wandgemälde schuf er für die russische Kirche in Dresden und die Albrechtsburg in Meißen. In der Galerie Schack findet man sein Bild ‚Tartini's Traum' oder ‚Die Teufelssonate'. 1880 wurde er als Professor nach Breslau berufen, und hier trat jene böse Krankheit an den Tag, die der Dichter schildert. Seine Familie sagte sich von ihm los, er mußte seine Stellung aufgeben, er versank in tiefes Elend. Auf welche Weise er doch noch zu einem freundlichen Lebensabende gelangte, wissen wir nicht, vermutlich ähnlich, wie Hauptmann es am Schlusse andeutet. (?) Jedenfalls verbrachte Marshall noch ein gutes Jahrzehnt in Leipzig, malte und unterrichtete, und es fehlte ihm nicht an Freunden, die in ihm eine vornehme Künstlernatur schätzten." — Hierzu füge ich, da das Geheimnis nun doch einmal gelüftet, gerne noch Folgendes hinzu: Wir hatten ihm, von Weimarer „Verein für Massenverbreitung guter Schriften" aus, einen Auftrag zu drei Illustrationen für „Meister Martin und seine Gesellen" verschafft und meine Wenigkeit hatte damals mit ihm an Ort und Stelle in Leipzig persönlich zu verhandeln — daher meine Kenntnis dieser Zusammenhänge.

abgeändert werden können! Auch bei den „Webern“ und im „Hannele“ liegen sicherlich Wirklichkeitsmomente als Ausgangspunkte zu Grunde, die in weiterer Ausbildung, ungeachtet der innerlichen Wahrhaftigkeit des Lebensbildes, das sie entrollen, schließlich doch weit von der nackten Historie selber ab führen. Nur der besondere Umstand, daß sie heute nicht mehr wie früher nach dem Kultus der „schönen Seelen“ bloß einseitig „idealisiert“, wenn sie das Pathologische durch das Aesthetische geläutert hindurch gehen läßt, sondern daß sie nur mehr psychologisch organisiert, macht diese modern-realistische Technik, im Gegensatze zur herkömmlich klassizistischen, zunächst so fremdartig für unser Empfinden. Aber es wird vielleicht einmal noch die Zeit kommen, da unsere Nachfahren sie wieder als schlechterdings „klassisch“ empfinden werden, je neuer und verwirrender sie für unser, am Alten ganz natürlich hangendes, Gefühl auch wohl gewesen ist.

Es ist nun eine alte, längst auch von anderer Seite beobachtete, Erfahrung, daß diejenigen modernen Dichter, die sich einer streng realistischen Technik mit starker Neigung oft bis zum rein Naturalistischen befleißigen, häufig dadurch erst in uns naturalistische Gedanken und Gegenfragen anregen, bei deren Beantwortung sie selbst im letzten Grunde dann doch wieder versagen müssen. So bleiben uns auch hier, bei diesem Stücke Hauptmanns, einige ungelöste, gerade naturalistische Fragezeichen als solche noch übrig. Der Dichter hat uns z. B. keinen Moment darüber im Zweifel gelassen, daß wir in dem älteren Bruder und Vormund Adolf Strähler einen steinreichen, behäbigen Banausen vor uns haben, wenngleich er diese Krämerseele mit einer ganzen Reihe gutmütiger Züge liebevoll ausgestattet hat, welche die Rettung des arg entarteten, von ihm selbst spöttisch als „edler Dulder“ bezeichneten Akademieprofessors ebenso liebenswürdig als plausibel und — dauerhaft erscheinen lassen. Nun lautet jedoch unsere klar realistische Frage unter allen Umständen: Ist mit dem strotzenden Geldsacke solch echte, wir dürfen sogar sagen: direkt verständnisvolle Gutherzigkeit und Hochsinnigkeit für gewöhnlich wirklich verbunden? Oder am Schlusse: Ist in Wahrheit lediglich die Verbringung an einen anderen Ort und in neue Verhältnisse, zu der

energischen kleinen Polizistin nämlich und dem taktvoll überwachenden, günstig beeinflussenden Schüler hin, von Nöten zu einer künstlerischen Wiederaufrichtung des Gefallenen, oder bedarf es nicht doch, solchen physischen Verheerungen gegenüber, noch ganz anderer Mittel, mit Kaltwasserkuren und Nervenheilanstalten, zur ernstlichen, durchgreifenden geistig-sittlichen Rettung? Endlich: Ist bei verschiedenen äußeren Anzeichen die Grenze nicht schon überschritten, wo der Rückfall nicht nur möglich, sondern leider mehr als wahrscheinlich ist? Wenn der Titelheld beim Betreten des fremden Ateliers mit seinen eigenen Ausstattungsgegenständen (im letzten Akt) aus alter Gewohnheit auch unter seinem Sopha nach der Flasche sucht, kann ich's freilich so schlimm nicht finden; man muß nur daran denken, daß er hier zunächst die Situation noch gar nicht erfaßt hat, und darf dabei auch nicht vergessen, daß dieser Griff für den Verfasser ein unfehlbares dichterisches Mittel war, um dem Zuschauer in der Antwort darauf mit einem charakteristischen Zuge sofort klar zu machen, daß hier allerdings mit dem „Schnapsbruder" ganz entschieden nun aufgeräumt werden wird. Auch daß er lieber seinem alten, prächtigen Faktotum Löffler als anderen Leuten bei der glücklichen Verlobung seiner „kleinen Unsterblichkeit" an den Hals fällt und dieser treuen Seele gerührt die Hand drückt, will mich nicht eben stören; empfinde ich es doch wie eine Art von Genugthuung, daß diejenige Person, die einzig und allein, selbst in den Spelunken an seiner Seite wacker ausgeharrt hat, nicht nur jetzt den natürlichen Blitzableiter für seine ganz neu anstürmenden Gefühle bildet, sondern auch damit ihr moralisches Recht findet und ihren menschlichen Dank nunmehr erntet.

Und wie ist hier sonst alles beachtenswert in diesem Rahmen! Schon die zwingende Atelierstimmung, die lebendige Sprache im Kunstjargon mit ihren unwillkürlichen Ausbrüchen und gang- und gäben, alltäglichen wie ganz hausbackenen, Redensarten; welch' goldene Aussprüche über unser Akademieleben und Kunstwesen finden sich da nicht völlig zwanglos in den Dialog mit eingestreut! Auch Hauptmann braucht versiegelte Schreiben für seine Handlung; aber während andere Autoren solche von ihren Helden ganz

unnatürlich dem Publikum selbst vorlesen lassen, kennt sein Held den Inhalt bereits genau; nur, weil er sich an den Worten gerne noch einmal weiden, weil er Betrachtungen mit seinem Schüler darüber anstellen will, sagt er, diesem das Papier reichend: „Lesen Sie laut!" — und der Zuschauer erfährt hier den Wortlaut . . . „Das soll heißen, Herr Professor, daß Ihre Tochter Grund hat, nicht zu ihren Großeltern zu wollen!" — schleudert dem Lehrer Crampton der ehemalige Schüler mit erhobener Stimme in der Kneipe bedeutsam entgegen: mit diesem, drei Momente der augenblicklichen Situation in Eins konzentriert mitteilenden, knappen Satze technisch meisterhaft weit darüber noch hinaus greifend, was man eine geschickte Dialog-Pointe im dramaturgischen Sinne zu nennen pflegt. „Um's Himmels willen nicht . . .!" ruft Crampton im 5. Aufzuge, schon fast erschüttert, halb vorahnend, in einem ganz unbeschreiblich bewegten Tone aus, da seine an dem Ort unerwartete Tochter ihm, von hinten her kommend, mit einem „Wer bin ich?" die Augen zuhält; wo ist hier der übliche Bühnenjargon geblieben? Das ist keine Theatersprache mehr, das ist Ausdruck, Naturlaut aus den Tiefen der Seele heraus, mit dem Nachklang eines ganzen Erlebnisses, eines langwierigen und komplizierten Seelenprozesses; Momentaufnahme so zu sagen in dem Punkte, wo das Leben zum Gedichte wird. Wie viel wäre sonst nicht noch Einführendes und Bewunderndes zu sagen — ich muß es für diesmal damit genug sein lassen, um nur noch kurz zu bekennen, daß diese Schöpfung Gerhart Hauptmann'scher Muse mir bisher von allen am wenigsten Grund zu Einwendungen und Bedenken gegeben, daß sie mir Dank einer so schlechthin vollendeten Verkörperung wie der (nachgerade ja auch berühmt gewordenen) Georg Engel's'schen den abgerundetsten, in sich harmonischesten und geschlossensten, jedenfalls am wenigsten peinvollen und schrecklichen Eindruck hinterlassen hat. Gewiß ist es kein lustig Spiel von der wohlfeilen, schaalen, witzigen Art; aber zweifellos eine großartige „Komödie" mit tief ernstem, streng sittlichem Hintergrund, aufbauend, nicht einreißend — von jener höheren Gattung, zu der sich die modernen echten Dichter wieder flüchten müssen, nachdem

das Genre des gehaltvoll-vornehmen Charakter-Lustspieles durch die Firmen-Macher und Kunst-Fabrikanten in Schwankartikeln, die mit dem geschäftlichen Blick und dem weiten Gewissen, neuerdings so außerordentlich herunter gekommen ist. Man begreift den Dichter, daß er sich seine Werke in Engels'scher Gestaltung immer wieder gern ansieht und keine Gelegenheit vorüber gehen läßt, dem in dieser Rolle unübertrefflichen Darsteller durch persönliche Gegenwart seinen Dank zu bezeugen; scheint doch auf dessen Schultern heute in Deutschland noch diese, in ihrem ganzen Geiste so dankbare Rolle allein zu liegen. Um so weniger begreift man aber das Publikum, wenn es sich zu einem solchen künstlerischen Hochgenusse, wie ihn die landläufige Theaterpraxis nur in äußerst seltenen Stunden verzeichnen darf, selbst im Wiederholungsfalle nicht in hellen Scharen immer von Neuem wieder begeistert heran drängt.

6. Der Biberpelz
(1897)

Es hat sich an gewissen Stellen der Kunstbeurteilung mit der Zeit die Meinung heraus gebildet — ob mit Recht oder Unrecht, lassen wir hier ganz dahin gestellt —, daß derjenige vor Allem, der sich in möglichst vielen Stilen und Gattungen, in den verschiedensten Formen seines Faches bewährt habe, als „klassischer Meister" aufzufassen sei. Wohl gemerkt, das ist nicht gerade unsere Anschauung; denn nicht die Quantität, weder Elle noch Addition, machen ein Kunstideal aus, und selbst im Kleinsten und und Unscheinbarsten ist einer oft schon ein unsterblicher Schöpfer und Meister — unvergessen für die Geschichte seiner Kunst — geworden. Aber merkwürdig bleibt es doch immer, daß dieselben Leute, die so denken, bei einem Gerhart Hauptmann nicht lange schon auf den Gedanken eines solchen „Klassikers" der deutschen Litteratur gekommen sind. Vom Sittenstücke bis zur Tragödie, vom Charakterbilde zur Komödie, vom intimen Familien-Gemälde zum sozialen Volks- und Massendrama, und wieder vom historischen Schauspiele bis zur Traum- oder zur Märchen-Dichtung:

alles findet sich doch hier bereits vereinigt. Ja, wenn unsere Litteraturpäpste nur auch konsequent denken wollten! Leider aber ist das gerade nicht ihre stärkste Seite. — Wir gehen ja, wie gesagt, nicht von solchen Voraussetzungen aus. Bei aller Verehrung für derartig schätzenswerte Eigenschaften einer umfassenden Vielseitigkeit in seinem Schaffen, möchten wir doch des modernen Dichters Gerhart Hauptmann litterarische Bedeutung in ganz anderen Dingen zunächst aufsuchen und auch erblicken. Und wenn uns etwas wieder ein vollgültiges, geradezu verblüffendes Zeugnis von dieser seiner Bedeutung zu liefern vermochte, so ist es sothane „Diebskomödie": „Der Biberpelz" gewesen. Sie bildet nämlich nicht nur eine der genialsten Satiren, die wir überhaupt kennen, sie ist auch ein ganz unerhört gutes, von der Kritik leider noch viel zu wenig in seinem künstlerischen Werte gewürdigtes Stück unserer deutschen Bühnenlitteratur, das in der Dramengeschichte ganz sicher noch einmal einen ähnlichen (wo nicht höheren) Rang mit und neben Heinrich v. Kleist's Verslustspiel „Der zerbrochene Krug" behaupten wird — in 25 Jahren wollen wir uns darüber schon wieder sprechen. Da sucht man aber immer mit der Laterne nach gehaltvollen Lustspielen von höherer Bedeutung und geistigem Gehalte, welche die Zeit wider spiegeln und ihre negativen Kulturerscheinungen geißeln sollen, und an diesem Ideallustspiel, an dieser Zeitsatire *par excellence* geht man, wie mit Blindheit geschlagen, Achsel zuckend vorüber!

Allerdings, mit der G. Freytag'schen „Technik des Drama's", die eben einen Extrakt der bis dahin, aus den vorhandenen Meisterwerken gewonnenen, dramaturgischen Erkenntnis vorstellte, aber doch gewiß nicht für die ganze weitere Zukunft bindende Gesetze vorschreiben konnte und sicherlich auch nicht die Welt plötzlich mit Brettern verschlagen wollte — mit dieser durchaus herkömmlichen Dramatik werden wir solchen Neuerscheinungen gegenüber nicht mehr gut auskommen. Eine ganz ungewohnte, andersartige Technik ist in unseren Tagen auf diesem Gebiete angebrochen, wie man z. B. auch aus den sehr treffenden Ausführungen zur Frage: „Warum haben Rührstück und Tugendkomödie ihre Anziehungskraft auf unser Geschlecht verloren?" in der „Christlichen Welt"

(10. Jahrg. Nr. 43 ff.) oder von Erich Schlaikjer: „Die moderne Auffassung des Tragischen“ („Neue Revue“, VII. Jahrg. Nr. 47 f.) unschwer sich entnehmen kann. Es ist eben die alte Geschichte vom einfachen, gegenständlich-getreuen „Naturausschnitt aus dem Leben“, ohne färbendes Hinzuthun oder subjektive Umgestaltung, aber immerhin bis zu dem Punkte in der Handlung verknotet und poetisch aus nackter Wirklichkeit zu reiner Wahrheit geklärt, daß man sagen darf: „Gesehen durch das Medium eines eigenartigen Temperamentes“. Ein Hauptmann hat den Mut, nicht nach alter Schablonenweise „moralische“ Jugenderzählungen zu arbeiten, wo die Tugend stets siegen und das Rechtsprinzip des Staates als ein unzweifelhaft Gutes nun einmal triumphieren muß, völlig unbekümmert darum, daß es leider nur allzu häufig im strengen Zusammenhange realer Wirklichkeiten nicht also glatt und ideal abzulaufen pflegt. Er zeigt beherzt die Sache auch einmal von der anderen Seite, wie sie unter gewissen Umständen gelegentlich ausgehen, momentan wohl liegen kann: daß nämlich ein gewiegter Gauner umgekehrt seinen weisen Herrn Richter in die Tasche steckt, die Schlechtigkeit scheinbar als der überlegene Teil heraus kommt — warum? weil der Staat, der eben auch nicht unfehlbar ist, sich in seinem Materiale vergriffen und einen kapitalen Dummkopf von Windbeutel und Scharfmacher an eine wichtige Verwaltungsstelle hin gesetzt hat. Nur zu begreiflich ist es da, wenn ein an so ganz andere Dinge gewöhntes, nicht allzu denkfreudiges Theaterpublikum durch den völlig unerwarteten, im Theaterstil eigentlich unerhörten Ausgang (der eben thatsächlich kein Schluß, sondern nur ein Abbrechen auf dem eigentlich satirischen Höhepunkte dieser lustigen Vorgänge ist) zuerst wie vor den Kopf gestoßen das Haus verlassen kann. Indessen, bei weiterem Ausdenken der Sache auf dem Heimwege, muß doch einer nicht ganz eingerosteten Phantasie die Erkenntnis über das Ziel allmählich klar und klarer aufdämmern. Und so lebhaft wir es beklagen, daß man schon beim Kinde durch immer vollkommenere, bis in's mechanische Detail durchgeführte Spielwerkzeuge eine regere Phantasiethätigkeit neuerdings fast ganz erstickt — warum sollten wir nicht auch dem Dichter das Recht zu-

gestehen, von seinem Publikum und dessen Einbildungskraft auch einmal wieder besser zu denken und dem nachdenksamen Zuschauer durch die Art seines Abschlusses es frei zu überlassen, sich seinen rein subjektiven „Reim" nun selber auf das Ganze noch zu machen?

Verfolgen wir das alles noch im Einzelnen! Von einer Sympathie für die negative Kehrseite des darin aufgeworfenen Problemes kann schlechterdings gar keine Rede sein; es fällt uns nicht im Traum ein, uns bei der raffinierten Diebs- und Hehlerbande schließlich etwa recht behaglich zu fühlen — einige Längen und allzu breite Ausmalungen könnten sogar, unbeschadet des dramatischen Zusammenhanges, füglich unterdrückt oder doch nachträglich noch gekürzt sein. Wir geben ohne Weiteres auch zu: die Aufrollung des Sittengemäldes geht bis zur nahe liegenden Umkehr der heute geltenden sozialen Anschauungen in ihr absolutes Gegenteil, wo eben schließlich der „Staat" in seiner jetzigen Verfassung zu einem höchst diskutablen Begriffe wird. Was wir aber auf alle Fälle bestreiten, ist dies: daß der Dichter etwa mit entschiedener — oder sagen wir verständlicher: mit tendenziöser — Parteinahme mehr als nur eben das Problem von Alledem als echten Komödien-Kontrast heraus gestellt habe. Es bleibt die Frage ja doch ganz offen gelassen, ob die freche Diebin, die zwar eine „alte Waschfrau", aber jedenfalls keine von Chamisso ist, später nicht durch einen geschickteren und zu seinem Amte berufeneren Richter, der früher als sie aufzustehen weiß, einmal entsprechend „eingetunkt" werden wird. Auch der köstliche Rentier Krüger, so sehr er die verbrieften Rechte des den „Staat" doch erst begründenden und dessen Beamte durch seine Steuern ernährenden „Bürgers" mit gutem Fuge beifallswürdig zu vertreten scheint, wird vom Dichter doch ganz ebenso in seinen „menschlich-allzumenschlichen" Schwächen kalt lächelnd auch wieder bloß gestellt. Und so wenig die geriebene alte Diebin Wolf die menschliche Gesellschaft im Allgemeinen etwa vertreten kann, so wenig brauchen wir doch im Amtsvorsteher einen notwendigen und allenthalben geläufigen Typus dieser Art von Beamtentum schon zu erblicken.

Aber zugegeben: derartige Exemplare der sich hier gegenüber

stehenden Standesklassen sind vielleicht nicht ganz so selten auf dieser Welt der irdischen Unvollkommenheiten — auf der einen Seite solch' naive Sozialistenspielart, die einfach dem Reichen weg nimmt, weil sie von ihrem Standpunkt aus unter der Hypothekenlast das Gefühl hat, daß Eigentum Diebstahl und Besitz Raub am Gute des Anderen sei; auf der anderen Seite solch' verbildetes Juristen-Gigerl, das als Student die Kollegien bis zum Äußersten geschwänzt, dafür aber Bierkomment desto gründlicher studiert und die Bestimmungsmensur um so gewissenhafter gepflogen hat, um dann, als patentierter adliger Reserveleutnant mit Monocle, doch ohne jede intimere Kenntnis wahren Volkstums und seines realen Wesens, noch dazu durch Protektion auf einen kritischen Verwaltungsposten gesetzt, seinen „heiligen" Beruf vornehmlich darin zu suchen, im Strebertum nach oben (je nach der von dort her kommenden Windrichtung) lieber aufdringlichen Königsabklatsch in seinem kleinen Reiche zu spielen. Oder ist es nicht köstlich, wie dieser Amtsvorsteher über lauter Anarchistenriecherei für den *nervus rerum* seiner Praxis schließlich blind wird und das A-B-C seiner Verwaltungsaufgabe total versäumt: unbescholtener Staatsbürger Persönlichkeitsrechte zu wahren, das Volksleben zu einem gesunden Organismus zu regulieren? Nicht ferner prächtig aus dem Leben gegriffen, wie dieser ratlose Mann, der den Schiffer einer kanalreichen Gegend erst um seine Gewohnheiten ausfragen muß, viel weniger im Diebe, zu dessen Entdeckung er sich gar nicht erst die Zeit nimmt, als vielmehr im frei gesinnten Privatgelehrten, der beim letzten Kaiseressen durch Abwesenheit geglänzt hat, die drohende Gefahr für das Staatswesen wittert — nicht im bestohlenen Eigentümer, sondern in einem daher gelaufenen, zum Spitzel vorzüglich sich eignenden Schwindler und notorischen Schuldenmacher seine, der „Regierung", eigentliche „Stütze" sucht? Nicht blutige Ironie wiederum, das ganz ernst gemeinte Abhören der Konfirmations-Bibelsprüche ihrer Tochter durch die abgefeimte Diebin, das nicht nur einen lächerlichen Kontrast zur sonstigen Lebensauffassung dieses unheimlichen Weibes abgeben, sondern die als bloßen Lernstoff der höheren „Bildung" aufgefaßte Religionslehre grausam echt andeuten soll, als welche

nicht Leben in uns geworden, nicht als Religion in uns Wurzel geschlagen hat, noch je in unsere Sitte wirklich hinein gewachsen ist? Fürwahr: *difficile est, satiram non scribere!*

Je nun, ein Gerhart Hauptmann hat uns diese höchst zeitgemäße Satire eben geschrieben, die nicht umsonst sich als „Diebskomödie“ im Untertitel bezeichnet, als Ort des Geschehens „Irgendwo um Berlin“ angiebt und die Handlung noch bestimmter dahin fixiert, daß sie sich zur Zeit des „Septennatskampfes“ zutrage und vollende. Und in der That, wir bewundern ihn, wie er es verstanden hat, mit wahrhaft dichterischem Berufe und künstlerischer Reife, fest und scharf, unter Herausschälung der unwillkürlich lächerlichen Pointen einer solchen Antinomie, ein vernichtendes Zeitbild zu entrollen — den Finger unbarmherzig schneidend auf die offene Wunde gelegt, an der unser Staatswesen und Volksleben, genau besehen, immerhin schon lange krankt. Es gehört hohe Kraft dazu, den Spitzbuben so haargenau als Spitzbuben zu zeichnen — warum sollte er in seiner Häßlichkeit von der künstlerischen Lebensschilderung ausgeschlossen sein, da er doch nun einmal als unbequeme Störung in diesem Dasein lebt? Es ist ein genialer, den überlegenen Künster vor Allem bekundender Zug, die Kamera der geschickt aufgenommenen „Momentphotographie“ just in dem Augenblicke zu schließen, da die Biberpelz-Entwenderin dem Amtsvorsteher jovial-verschmitzt beteuert: „Vor Ihnen da braucht ma sich nich zu verstecken“, selbiger Amtsvorsteher aber — innerlichst überzeugt von seiner eigenen Schlauheit und der noch immer unerkannten Diebin selber sogar vertraulich auf die Schulter klopfend — dieser nunmehr versichert, daß ihr kreuzbraver und solider „Ehrenmann“ Dr. Fleischer ein ebenso gemeingefährlicher Kerl sei, wie sie die ehrliche Haut und fleißige Waschfrau *in persona* ist!

Kurz, das in seinem Verlaufe recht einrissige, in seinen logischen Konsequenzen wiederum stark aufbauende Stück verdiente allenthalben, nicht nur wie bisher in Berlin, München und Wien in wenigen Aufführungen, gekannt und durchdacht zu werden. Es wäre auch jammerschade, wenn es so bald schon vom Spielplane wieder verschwinden sollte, giebt es doch — weiß Gott! — gar vieles für uns hier zu lernen.

7. Die versunkene Glocke
(1897)

„. . . . . Ach, furchtbar schlimm!
Er ist so ganz im Innersten erkrankt.
Ein unbegreiflich Leid zermürbt ihn so!
Ich weiß nicht, was ich fürchten soll und hoffen."

So das treue Weib des verunglückten Glockengießers zum teilnahmsvollen Pastor — auf dessen Frage, wie es dem Manne ergehe. Die in ihr Haus eindringende Menge der Nachbarn und Gevattern aber fährt sie barsch an:

„. . . . . Was gafft Ihr so?
Hinaus mit Euch! Unheil'ge Neugier ist's.
Geht zu den Gauklern, wenn Ihr glotzen wollt!"

Das alles geht nicht nur auf den kranken Meister Heinrich im Drama, das paßt ohne Weiteres auch auf „Meister" Gerhart Hauptmann, den Dramatiker von heute. Ein eigentümlich Wimmern und Wehklagen der Natur geht durch das ganze Drama; tief verletzt hat er — eine todwunde Seele hat dieses Märchen geschrieben, und mit Heinrichs Frau können seine ehrlichen Freunde heute zu ihm sprechen:

„So sage mir, um Christi willen, Mann!
Wie kam das über Dich? Ein Mensch, wie Du,
Begnadet, überschüttet mit Geschenken
Des Himmels, hoch gepriesen, allgeliebt,
Ein Meister seiner Kunst! Wohl hundert Glocken,
In rastlos froher Wirksamkeit gebildet,
Sie singen Deinen Ruhm von hundert Türmen;
Sie gießen Deiner Seele tiefe Schönheit
Gleich wie aus Bechern, über Gau und Trift.
In's Purpurblut des Abends, in das Gold
Der Herrgottsfrühe mischest Du Dich ein,
Du Reicher, der so vieles geben kann,
Du Gottesstimme! — Der Du Geberglück
Und Geberglück, und nichts als dies geschlürft,

Wo Bettlerqualen unser Gnadenbrot —:
Du siehst mit Undank auf Dein Tagewerk?“

Es war, wie schon früher einmal erwähnt, seit jeher des schlesischen „Weber“-Dichters eigentlichster Vorzug, daß er Erlebnisse nur gab, in dichterischer Gestaltung eigene „Irrungen — Wirrungen“ sich von der Seele schrieb. Indessen, für diesmal liegt doch ein tief greifender Unterschied noch vor. Denn wenn er sonst sich in Seelenbeichten, sozialen und künstlerischen „Konfessionen“ entäußerte, so haben wir es hier mit der Pathologie einer persönlichen Leidensgeschichte selber zu thun, von der wir zur Stunde noch gar nicht wissen können, ob es zu einem kräftigen Heilungsprozesse kommen wird, ob es bei der „Lebensmüde“ nur bleiben, oder aber doch zur „Lebenswende“ dereinst vordringen soll. „Noch hab' ich mich in's Freie nicht gekämpft!“ muß der Dichter mit Faust heute wenigstens von sich sagen. Im Gegensatze zu Ibsens gleichzeitig erschienener „Tragödie des Willens zur Macht“: „John Gabriel Borkman“, ist Hauptmanns „Versunkene Glocke“ leider ein Gedicht der Ohnmacht geworden, das Drama der „*décadence*“ (des „Herabfalles“) im wörtlichsten Sinne des Wortes; denn die Glocke fällt, der Meister ihr nach; seine Frau stürzt sich in den See und Rautendelein versinkt schließlich in den Brunnen — alle diese Züge kennzeichnen hier schon den Grundcharakter des Ganzen. Es gilt da einmal scharf zu unterscheiden zwischen dem poetischen Gehalte des Gedichts (von dem wir später noch viel Schönes zu sagen haben werden) und dem historischen Kunstwerte seiner Gestaltung in Dramenform, im Vergleiche zu den bisherigen Leistungen des selben Dichters. Und es nützt da alles nichts, sondern muß vielmehr klar ausgesprochen werden: „Die versunkene Glocke“ ist kein Fortschritt, ist jedenfalls nicht derjenige Fortgang, den Hauptmanns Anlagen nach organischer Entfaltung erwarten ließen — sie bedeutet mehr oder minder eine Verlegenheitsausbiegung und einen Seitenausweg, fast ein verschüchtertes Zurückschrecken und betroffenes Zurückweichen. Die Weiterbewegung lag eben nicht auf diesem Wege, vielmehr — man mag darüber denken, wie man will — das Heil ruhte zuversichtlich auf der Linie „Florian Geyer“, wofern nur die dortige, im ersten

Wurfe technisch-formal noch stark mißglückte Methode der naturalistischen Durchdringung des Historischen noch besser konzentriert wurde. Hier vor Allem winkte meines Erachtens der Höhenweg des modernen poetischen Realismus; in der neuesten Hauptmann-Schöpfung aber haben wir die verschwiegenen, stillen Niederungen einer scheuen Weltflucht vor der Realität, der Zurückgezogenheit in eine „hinterweltliche" Unwirklichkeit, ohne daß es zur persönlichen Befreiung für den Dichter irgend dabei käme. Und das hat mit ihrem Krakehlen die Berliner „Florian Geyer"-Kritik gethan! Genau die Vorgänge jener berüchtigten „Première" meint Hauptmann mit den Versen seines Meister Heinrich:

„Noch einmal denn: mein jüngstes Werk mißlang.
Beklomm'nen Herzens stieg ich hinterdrein,
Als sie mit ‚Hott!' und ‚Hüh!' und wacker fluchend
Die Glocke bergwärts schleppten. Nun: sie fiel!" . . .
„Im Thale klang sie, in den Bergen nicht."

Statt hier einmal zu sagen: Mein Werk war, wenn auch noch verbesserungsbedürftig, so doch in der Anlage richtig, in seinem Materiale gut, und die ganze Kritik hole der Kuckuck! — bescheidet er sich jetzt, krank an Leib und Seele von dem seinem Herzen so nahe gehenden Sturze: mein Dichten und Trachten war keine „Höhenkunst". Nichts bezeichnender, als daß jetzt, wo er seine Ziele zurück steckt, beim Erscheinen seines neuesten Stückes, auf der ganzen Linie der bisher für Hauptmanns Eigenart noch blinden Stock-Konservativen, ein feierlich Glockengeläute von dem „großen Poeten" und „Meister-Lyriker" weit hin angestimmt wird!

Nun hat man freilich gesagt, Hauptmann habe schon beim „Hannele" sein Damaskus erlebt und damals bereits vor der dramatischen Muse kapitulierend Buße gethan. Indessen, er hat doch einen „Florian Geyer" inzwischen geschrieben. Schon dadurch erhält die Beweisführung also ihr bedenkliches Loch. Aber auch noch ein ander Ding muß da mit aller Entschiedenheit deutlich hervor gekehrt werden. „Hannele" war nämlich durchaus kein „Märchendrama", sondern eine „Traumdichtung". Die Vision darin war rein physiologisch, mit der körperlichen Erschütterung durch die schlechte häusliche Behandlung des Mädchens und seinen Sturz

in's eiskalte Wasser, ganz exakt fundiert, die mystische Phantastik wiederum durch die Schulerziehung einer Kindesseele psychologisch wohl begründet. Also durchaus naturstrenge, moderne Basis. Wo aber ist in der „Versunkenen Glocke" diese notwendige realistische Grundlage, da wir mit einem ganzen Rattenkönig widerspruchsvoller, unklarer und jedenfalls ohne solche Voraussetzung eingeführter Symbolismen sonder Hand und Fuß förmlich überschüttet werden? Wozu all' der verwirrende Lärm naturalistischer Technik, wenn wir wieder beim primitivsten „Monolog" anfangen sollen und doch nur ein neuromantischer „Märchenzauber" bei Alledem zuletzt heraus kommt?! Soll dies das ganze Resultat des großen Aufgebotes an Realismus sein, daß wir es nunmehr glücklich zum Dialekt in Jambenform gebracht haben? Da ist Richard Strauß, den ich schon mehrmals (u. A. auch bei „Tod und Verklärung") mit Gerhart Hauptmann („Hannele") in Beziehung zu bringen hatte, als beherzter Moderner auf seinem tonkünstlerischen Gebiete meines Bedünkens doch ein ganz anderer Kerl: mit einem „Till Eulenspiegel" schwingt er sich lachend über den Sturz seiner „Guntram"-Glocke bei der zeitgenössischen Kritik hinaus und schreitet energisch vordringend zu Nietzsche's „Zarathustra"-Übermenschen weiter — der Himmel geb's, daß er nicht auch frühzeitig, noch vor dem vollen Ausbau der neuen Kunst, mutlos wie dieser Schwache „Kehrt!" mache und zum Rückzug blase! . . . . .

Zwei Grundmängel sind es in Sonderheit, in denen sich die Fehler dieses Hauptmann'schen Bühnen-Märchens am ersichtlichsten verknoten. Einmal geben wir gewissen Stimmen darüber unbedingt Recht: Der Dichter versucht das intime „Seelendrama" seiner Märchenhandlung, dessen Organ und künstlerisches Ausdrucksmittel seinem innersten Kerne nach Musik ist, durch die rein poetische Form allein zu bezwingen, erreicht aber hier die gewünschten Wirkungen begreiflicher Weise nur erst auf den ermüdendsten Umwegen, durch Dehnungen und unleidliche Längen, welche das Dramatische zum Mindesten arg in's Lyrische verflüchtigen. Das Ganze ist poesievoll dialogisierte Gedanken-Lyrik, kaum noch dramatisches Gedicht zu nennen, und noch lange kein geschlossenes Drama als solches — eigentlich also ganz unmöglich ohne

musikalische Einkleidung. Aber auch in anderer Hinsicht — und das bleibt seine empfindlichste, alle ernsten Hauptmann-Kenner gar tief verstimmende Schwäche — fehlt ihm das feste dramaturgische Rückgrat: der so genannte „Held" steht völlig unfrei unter einem hypnotischen Bann, in einer „Feerie" gleichsam — wie verzaubert durch die Nixe, erscheint er zugleich durchaus unverantwortlich für seine angeblich tragische „Schuld". Rautendelein, der es verliehen, wem sie die Augen küßt, diese für alle Himmelsweiten zu öffnen, sie küßt dem Kranken das Auge — und siehe da, ein anderes Sehvermögen ist ihm gleichsam eingesetzt. Nicht „zwei Seelen wohnen, ach, in seiner Brust"; nicht ein innerer „Seelenkampf" geht in ihm vor und Geisteszwiespalt findet hier statt: durch eine Verzauberung wird ihm eine andere Weltanschauung einfach eingeblasen — „Reue" ist nach meinem Empfinden hier ein völlig deplazierter Begriff: Entzauberung muß es dafür lieber heißen, und „Gewissensbisse" hat ja in solchem Falle doch gar keine moralische Berechtigung.

Was man mit esoterischen Ausdeutungen und symbolistischen Ausklügeleien all' der hinein geheimnißten Ideen für einen einheitlichen Organismus allenfalls noch heraus konstruieren kann, darf uns hier nicht weiter anfechten: es ist für das allgemeine, exoterische Verständnis des Dramen-Vorganges um so weniger von Belang, als der Dichter in förmlich femininer Mimosenhaftigkeit just die Erklärungswurzeln dazu ängstlich vergraben und im Dunklen vor unseren Blicken verborgen hat. Hier darf das Wort gelten, das ich unlängst bei einer Besprechung der Neuheit in der „Neuen Revue" fand: „Ich weiß, daß es sehr unvorsichtig ist zu bekennen, daß man etwas nicht verstanden hat, man bringt sich dadurch leicht um den letzten Rest von Kredit; aber man erweist damit den Zahlreichen einen Dienst, denen es ebenso ergangen ist, und die nicht den Mut zu diesem Geständnis haben." Und die gesammte Unklarheit in dem Punkte: „Was will er eigentlich?" — wird dadurch gewiß noch nicht klarer, daß er ganz offenbar und nachweislich bald Menschenstreben und Menschenschicksal ganz im Allgemeinen, bald Künstlerlos und Poeten-Erdenwallen im Besonderen, hierbei dann aber

einmal den typischen, ein ander Mal den individuellen Künstler (nämlich sich selber und seine persönlichen Erfahrungen) meint, man sich also immer erst lange fragen muß (zugleich, ohne das auch stets sofort befriedigend entscheiden zu können): welchem von diesen drei Sinnen hat man im vorliegenden Falle nun also wohl zu folgen? An diesem Widerspruch in erster Linie scheint auch das französische Verständnis des Werkes bei seiner jüngsten Pariser Aufführung vollständig gescheitert zu sein. Davon vollends wollen wir noch gar nicht einmal reden, daß das mittelalterliche Meistertum der Glockengießer nicht in dem Maße eine „persönliche“ Kunst war, daß sie die rechte Resonanz, die klangvolle moderne Analogie z. B. zum poetischen Schaffensprozeß abgeben kann; sowie, daß die Anschauung sich völlig verwirrt, wenn der Dichter durch Worte seines Helden den Gedankengang anzuregen sucht, daß die Glocke, die es vermag, auf den Höhen den „Widerschall der Gipfel zu erwecken“ — wohl gemerkt: als Kunstwerk! — auch einen höheren Kunstwert für sich zu beanspruchen habe als diejenige, die „nur“ in den Thälern klingt. Hier liegt doch ein für alle Mal ein fataler Trugschluß vor. . . .

Wir gedenken nach dieser, gerade für uns so notwendigen, prinzipiellen Auseinandersetzung nun aber doch im Weiteren noch von den hohen Schönheiten des Werkes ein Weniges zu sprechen. Es ist nur ganz unendlich traurig und tief beschämend zugleich, zu sehen, wie man sich jetzt von allen Seiten, auch von Seiten der Königl. Hofbühnen, um dieses Werk ordentlich zu reißen beginnt, nicht etwa, weil durch die kräftigen Vorstöße der Presse zu Gunsten moderner Kunstbestrebung die Allgemeinheit verständiger, das Zeitbewußtsein reifer geworden ist, sondern vielmehr, weil es die nach unserer Auffassung eher entgleiste, kompromißliche, oder doch zum Mindesten gerade unbezeichnende Schöpfung seiner genial veranlagten Dichterphantasie ist, die ihre Ziele und Grenzen, arg eingeschüchtert, auf's „Talentliche“ augenscheinlich bereits einzuschränken begonnen hat. Wer die Geschichte der Kunst aufmerksam studiert, dem muß wahrlich bange davor werden, wie viel lauter „Erfolg“, ganz „unzeitgemäß“, gerade solchen, früher als „Führer der Zukunft“ von einer auserlesen

kleinen Gemeinde begrüßten, Poeten heute schon aufdringlich genug bereitet wird. Wenn auch nicht eben irre, so doch stutzig machen könnte solche Beobachtung auf alle Fälle. Wir müssen es auch für uns in Anspruch nehmen, den echten Dichter in Hauptmann schon aus seinen früheren Werken allein klar erkannt zu haben, zu einer Zeit, da man nur Schnapsgeruch und sozialistische Umtriebe in seiner Kunst finden wollte und wir noch nicht pretiöse Wortbildungen wie „Ringelreigenflüsterkranz" bei ihm mit in den Kauf zu nehmen brauchten. Heute, wo er von allen Einäugigen endlich gesehen wird, weil er in der herkömmlichen poetischen Form des „sanktionierten Jamben-Idealismus" einher schreitet, heute ist für uns weit eher schon Anlaß gegeben zu der kritischen Frage: Hat er uns nicht enttäuscht? Wird er unser Ideal von ihm noch erfüllen? Ich wenigstens fürchte, diese „Glocke" — und damit dann auch jenes Ideal, wird bald wieder „versinken"!

Doch, wie gesagt, es versteht sich ganz von selbst, daß sich ein Produkt wie Hauptmanns neueste Bühnenschöpfung nicht mit zwei Worten abthun läßt. Und es fällt mir natürlich auch gar nicht ein, ein solches Werk, das auf alle Fälle der Litteraturgeschichte angehört, mit den obigen kritischen Ausstellungen etwa ein für alle Mal abfertigen zu wollen — dazu habe ich schon viel zu viel Respekt vor dem Dichter und seiner künstlerischen Mission, selbst wenn er wirklich unter den Berufenen kein Auserwählter gewesen sein sollte. Im Gegenteil, je mehr wir, vom unvollkommenen Eindruck der dramatischen Gestaltung in realer szenischer Darstellung einmal absehend, in die sehr an's Herz zu legende Lektüre des (bei S. Fischer in Berlin erschienenen) Buches uns vertiefen, desto reichere Schätze individuellen, hohen Geistesgehaltes in eigentümlich Poesie atmender, meist freilich zarter und fein organisierter Form, werden sich uns hier erschließen. Schon ein ruhiger, gesammelter Blick auf die wertvollen, tieferen Beziehungen der Gedankenwelt dieses poetischen Gebildes müßte unverhohlenste Hochachtung und ehrlichste Bewunderung vor diesem eigenartigen Schaffen abringen.

Gerhart Hauptmann, im Unterschiede von dem Dramatiker der Sackgassen und der ungelösten Fragezeichen, Henrik Ibsen,

vornehmlich der Dichter schriller Dissonanzen und unüberbrückbarer Klüfte — Hauptmann darf nach meinem Dafürhalten vor Allem darin ein ganz besonderes, großes Verdienst, das Verdienst des echten Poeten wieder, für sich in Anspruch nehmen, daß er niemals tendenziös zeichnet und die zu seiner oder seiner Helden Anschauung in Gegensatz tretenden Geistesrichtungen nirgends hämisch persifliert oder irgendwie gehässig karikiert, so daß dort hin etwa alles Licht, hier hin aber dafür aller Schatten, raffiniert verteilt, fiele. Der protestantische Geistliche in den „Webern" der empörten Rotte gegenüber, die bekümmerten Eltern in den „Einsamen Menschen" ihrem ehebrecherischen Sohne gegenüber, und nun hier in der „Versunkenen Glocke" auch der katholische Seelenhirte dem abtrünnig-verstiegenen Sonnenanbeter gegenüber, sie Alle predigen eindringlich, mit dem Vollgehalte ihrer gefesteten alten Anschauung der Dinge von Gut und Böse, sprechen mit in ihrer Art überzeugender, ganzer Kraft des schwersten Ernstes und der treulichsten Meinung eine starke, wahr-gesunde Sprache. Nur daß sich bei dem modernen Dichter die Weltanschauungen heut zu Tage so heterogen und die Welten selber so fremd gegenüber stehen, daß keine die besondere Sprache der anderen mehr recht verstehen kann, woraus denn nicht selten die herbsten Konflikte, die radikalsten Kontraste und dadurch mittelbar wieder die stärksten dramatischen Steigerungen für ihn erwachsen — von einer intensiven Wirkung, wie man sich ihrer früher in unserer dramatischen Litteratur noch kaum versehen hat und wie sie auch Ibsen kaum je erreicht, da man bei ihm die Konstruktion immer noch durch fühlt, während bei Hauptmann das Leben selber mit seinen schneidenden, natürlichen Gegensätzen sich aus einander setzt. Wie in Granit gemeißelt steht Wort und Widerwort z. B. beim Höhepunkte des Drama's, dem Ausgange des dritten Aufzuges, in Rede und Gegenrede zwischen Heinrich und dem Pastor vor uns da — in atemloser Spannung lauscht das Publikum hier der Prophezeiung eines drohenden, notwendigen Ungewitters, dessen gewaltig ergreifendes Hereinbrechen am Schlusse des vierten alsdann, beim dumpfen Crescendo der aus dem See herauf tönenden Glocke, sich bis zu höchster

physiologischer Aufregung auslöst — ein ganz merkwürdiger, tonaler Effekt, der, nebenbei bemerkt, auch wohl einen Fingerzeig geben kann, was hier gar erst eine organisch zur Mitwirkung heran gezogene und dem Drama eingefügte Musik an künstlerischen Eindrücken noch erzielen würde. Das, im Zusammenhange mit der gespenstischen Kinder-Vision („*Les révenants!*"), ist wahrlich dann eben der größere Zauber, der bei des Helden, von Hexenspuck und „Liebestrank" umnebelten Sinnen alsbald wieder jene Entzauberung bewirkt, von der ich bereits oben geredet.

Nun hat man ja vielfach bemerken wollen, daß sich eine ganze Unmenge von Anregungen und Anklängen — aus den verschiedensten Mythen- und Sagen-Kreisen, Märchen- und ähnlichen Stoff-Gebieten zusammen getragen — darin mische, und ich selbst habe in der That nicht weniger als folgende Grundmotive oder Verwandtschaftszüge darunter für mich allein schon aufgezählt: Jakob, Prometheus, Antäus, Ikarus, Phaëton, Baldur, Freya, Thor, Muspilli, Frau Berchtha, Alraune, Rübezahl, Tannhäuser, Siegfried, Tristan, Parsifal, Rheingold, Merlin, Faust, Euphorion, Vineta, Meermann, Noeck, Die kleine Seejungfrau, Undine, Loreley, Froschkönig, Thränenkrüglein, Heinzelmännchen, Lied von der Glocke, Das Kind und die wandelnde Glocke, Sommernachtstraum, Sturm, Grille, Brand, Gespenster, Rosmersholm, Baumeister Solneß, Klein Eyolf, Sodoms Ende, Meister Balzer, Meister von Palmyra, Einsame Menschen, Ferd. Raimund, Tieck und Nietzsche, Thoma und Boecklin. Allein solche „Fülle der Gesichte" kann ja an sich noch keinen Vorwurf gegen einen Poeten bedeuten, braucht gewiß nicht ohne Weiteres ein Fehler oder Unrecht schon zu sein. Man darf ja nur in Dr. E. Meincks kenntnisreichem Buche über „Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen des Nibelungenringes" einmal getreulich nach lesen, was alles aus Mythen- und Märchenwelt auch bei einem Wagner seiner Zeit zusammen geströmt ist, um einzusehen, daß das, von einer echten Gestaltungskraft zu einem wirklich neuen Gebilde umgeschmolzen, den lebendigen „Organismus" keineswegs noch aus zu schließen braucht. Die Frage bleibt hier nur eben die, in wie weit es auch zu einem solchen „Organismus" wiederum

zusammen geflossen ist, ob es zu einem einheitlichen und geschlossenen, logischen wie plastischen Ganzen sich neuerdings gerundet hat.

Nicht unbedingt allerdings wird selbst der Freund Gerhart Hauptmann'scher Muse diese Frage bejahen, das hiermit gestellte Problem als glücklich gelöst schon loben können. Bereits darin, daß wir einzelne Hauptgestalten nicht recht zu fahen vermögen, daß sie uns unter den Fingern, gleichsam wie Schemen beim Greifen, wieder entschlüpfen, zeigt sich eine gewisse Unsicherheit in diesem Betrachte. Wie das „elbische" Wesen (NB.: die „Elbe" entspringt bekanntlich auf dem Riesengebirge, woselbst das Ganze sich abspielt!) selber nicht weiß, von wannen es kommt und wohin es soll, so ergeht es uns, nicht nur mit diesem Elfenpucke allein — nein, auch mit der „Buschgroßmutter" u. A., daß wir sie nicht klar genug mit einem „Woher der Fahrt, weß' Nam' und Art?" fassen können. Das Rautendelein, was soll es nicht alles in unserem Drama? Bald wird es als künstlerische Phantasie, bald als natürliche Schwungkraft, ein Mal als Muse, ein ander Mal als „Teufeline" („Satanella", vgl. das rote Kostüm im III. Akte) gebeutet; hier verkörpert es den Naturalismus der Poesie, dort das Märchen, da wieder Jungbrunnen, Liebe und Leben — und jedenfalls ist es im Grunde doch mehr Dämon und Kobold als Fee und guter Engel. Und nun gar erst die „alte Wittichen", die, zwischen des „Teufels Großmutter", Frau Holle, einer Alraune, Sibylle, Hexe und Kartenlegerin hin und her spielend, bald Urmutter Erda und ihre Nacht, bald das Schicksal, bald die Zeit, bald volkstümliche Spruchweisheit vorzustellen, bald aber auch den „Chorus" im Drama abgeben zu sollen scheint! Am verständlichsten würde hier wohl noch das Zurückgehen auf den Erda-Begriff bleiben, schon weil die Anwendung der Mundart, als des Erdgeruches der Sprache so zu sagen, bei ihr auf diese Weise zuletzt ihre einfachste Erklärung fände. Und dies bringt uns denn weiterhin auch noch darauf, die Frage aufzuwerfen, ob nicht am Ende dem letzten Sinn unseres Dramen-Märchens durch Zurückgreifen auf den alten Urmythos der Naturanschauung von Himmel und Erde, Licht und Nachtesdunkel am bequemsten bei zu kommen wäre, die eigentliche Idee des Ganzen im Sonnen-

mythus überhaupt nicht schließlich am ehesten noch ohne Rest aufgehen würde.

Ein „Sonnen- und Sommermärchen" hat ein Sinniger die mit dem Frühling einsetzende und mit dem Johannistage wieder abschließende, in stetem, innigem Bunde mit der Natur und den Sonnenvorgängen sich vollziehende Handlung ohnedies ja schon genannt. Das „Alpdrücken" eines „Sommernachtstraumes" könnten wir sie (mit Bezug auf die oben bereits einläßlich behandelte, intimere Krankheitsgeschichte) allenfalls noch heißen. *„Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango"*: das wäre so etwa das Glockenmotiv mit mancherlei ernster, teils konkreter, teils symbolischer Beziehung zum Leben und zu unserem Drama. „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle!" — diese Worte des Apostels führten es dann zum „Künstlerischen" weiter und leiteten sachte sogar schon zum Ethisch-Religiösen über; und: „Herrgott! Ich kann nicht ohne Sonne sein!" — dieser Aufschrei aus gequälter Brust (eines lyrischen Gedichtes von Hans Bethge), er hebt uns vollends zu den freien Höhen allgemeinen Menschentums heroischer Sonnen-Laufbahn schon hinan. Im innigsten Zusammenhange nur mit letzterem Gedanken stünde hier die Stelle des 5. Aktes unserer „Versunkenen Glocke", wo Heinrich, eine Art Fazit seines Daseins ziehend, von sich selber aussagt:

„Gewiß ist dies nur: sei ich, wer auch immer,
Held oder Schwächling, Halbgott oder Tier —
Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heim verlangt . . . ."

Ganz besonders ist es aber der Schluß des Ganzen, welcher auf solche Ideenwelt hin weist — des sterbenden Heinrich allerletztes Wort:

„Hoch oben: Sonnenglockenklang!

Die Sonne . . . Sonne kommt! — Die Nacht ist lang." (Morgenröte.)

Auch ein „Vor Sonnenaufgang“ — aber ein durch und durch sterbensmüder.*)

Wir dürfen nur ja nicht dabei übersehen, daß wir in dem Hauptmann'schen Stücke, genau besehen, eigentlich zwei Helden und dem entsprechend auch zwei — sei es im Parallelismus neben einander her laufende, sei es im Antagonismus sich durchkreuzende und verwebende — Dramen in Einem vor uns haben: Heinrich und Rautendelein — jedes will im Andern zu einem höheren Dasein vereint, zu einem Besseren befreit und „erlöst“ sein. Wir brauchen diese beiden Figuren nur allegorisch als gemeinsame, gegenseitig sich organisch ergänzende Seiten eines und desselben Grundwesens, der menschlichen Seele und Menschennatur nämlich im Ganzen, zu begreifen suchen, sie Beide als Geist und Natur im Menschenwesen nur zu erfassen, um alsbald wenigstens einen realen philosophischen Boden unter den Füßen zu verspüren und von hier aus das Gleichnis mit dem Licht und der Finsternis im Makrokosmus völlig ungezwungen auch gar durch zu führen. Natur will zum Geist gesteigert werden, eine Seele bekommen; umgekehrt erfüllt den Geist eine tiefe Sehnsucht, die Sinnlichkeit lebendig zu durchdringen, zur Natur, in einem höheren Sein sich aufschwingend, wieder zurück zu kehren.

„Berg will zu Thal, Thal will zu Berg,
Und flugs entsteht das Wunderwerk:
Ein Zwitterding, halb Tier, halb Gott,
Der Erde Ruhm, des Himmels Spott“ . . .

meint (im 3. Akt), ebenso anzüglich als tief beziehungsvoll gerade in dem hier verfolgten Sinne, der lose Waldschrat = Mephisto: es ist die Weltphilosophie der Menschheit überhaupt, zugleich Inhalt und Quintessenz unseres Drama's. Hier der stärkste und wichtigste Berührungspunkt mit dem Goethe'schen „Faust“, wir

---

*) Vgl. hierzu übrigens noch den Schluß von Ibsens „Gespenstern“ — den erblödet-dekadenten Ohnmachtsruf Oswalds nach der „Sonne“; sowie unzählige Dramen unserer Jüngern und Jüngsten, die von dieser Sonnen-Krankheit schon gar nicht mehr los kommen!

brauchen nur an die Worte des Kanzlers im zweiten Teile dabei zu denken:

„Natur ist Sünde, Geist ist Teufel:
Sie hegen zwischen sich den Z w e i f e l,
Ihr mißgestaltet Zwitterkind."

Dieser nagende „Z w e i f e l" ist es zuletzt, der Beide u n d G. Hauptmann endgültig zu Falle bringt. Weib und Kind aber werden in diesem Zusammenhang unwillkürlich zur Natur des Gewohnten, zu den sanften Mächten des guten Herkommens und treuen Beharrens, welche den „im Neuen frei" werden wollenden Geist mit jenem Ringwall von stiller Pietät für das Vergangene und jenem autoritativen Vorurteile gegen das Werdende umgeben, die ihn nicht zu sich und zu einem dauernden Bunde mit der eigenen Natur kommen lassen. Wie die alte Wittichen ihm sagt: „Deine Tuta sein Dir zu mächtig, Du bezwingst se nich." Alles kommt eben darauf an, daß aus solch' zwiespältigem Dualismus der „Heiland" wie durch ein Wunder geboren werde. Daß also von hier zugleich die Geistesfäden ganz natürlich und unabweisbar aus dem individuellen Menschenwesen und seiner typischen Naturanschauung im Mythischen auch nach dem polaren Kulturgegensatze von lebensfreudigem Sonnen-Heidentum und am Leben leidenden Christentume hinüber weisen — wen möchte das wohl noch ernstlich Wunder nehmen? M i t t e n im Drama, auf seinem höchsten Höhepunkte, bezeichnender Weise auch gerade im Zeichen der scheinbar glücklichen Vermählung beider Grundkräfte und unmittelbar vor dem Eintritte der Peripetie, fallen da die viel sagenden Worte aus Heinrichs, vor Begeisterung eines zukünftigen Ideales wie trunkenem, Munde:

„So aber treten Alle wir an's Kreuz
Und, noch in Thränen, jubeln wir hinan,
Wo endlich, durch der S o n n e Kraft erlöst,
Der tote Heiland seine Glieder regt
Und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
Ein Jüngling („gleich Balder", ist gemeint! D. Ref.) in den Maien nieder steigt!"

— eine Prophezeiung dauernder Vereinigung, eine grandiose, hoffnungsahnende, echt „humanistische" Umdeutung des alten Religions-Mythos zum modernen Kultur-Gedanken, die zur Zeit L. Feuerbachs schon in R. Wagners Kopfe gar viel herum gespukt hat und heute ungefähr die weitherzige „Synthese" von „Christus" und „Apollo" in Nietzsche oder Ibsens „Drittem Reiche" vorstellen würde!

Natürlich kann es sich bei der bekannten unklaren Grundanlage des neuen Hauptmann'schen Märchendrama's hier nur um einen ganz bescheidenen, subjektiven Erklärungsversuch handeln, der keinerlei Anspruch auf absolute Gültigkeit erhebt. Aber schon aus diesem Wenigen dürfte sich doch zur vollen Genüge ergeben haben, welch' bedeutsame, unergründlich anregende Gedankentiefe wir in dem zaubervollen, waldesduftigen Gedichte, gleich wie in einem dunkel klaren Bergsee bei anhaltendem Hineinschauen, nach und nach entdecken können. Hauptmanns Eigenstes ist zudem die Zusammenfassung all' dieser mythischen Stoffeinwirkungen, sagenhaften Zuflüsse und philosophischen Elemente in einer höchst wirksamen Lokalisierung auf sein schlesisches Heimatsgebiet, die ungemein stimmungsvolle Poetisierung der spezifisch riesengebirglichen Naturatmosphäre zu solch' rein-menschlichem Lebensinhalte. Daß er hier nur alten Spuren der Wald- und Berg-Romantiker gefolgt wäre — dies zu behaupten, hieße den Kern seiner Kunstthat doch wohl arg mißkennen. In diesem Punkte sind moderne Anschauung, Naturalismus der Poesie und „Sezession" der Malerei durchaus nicht spurlos an unserem Dichter vorüber gegangen. Bei Moritz v. Schwind ist er durchaus nicht etwa stehen geblieben, die ältere Landschaftsmalerei überdies neuzeitlich im Szenischen hier fort gebildet und weiter entwickelt; die phantasievolle Naturbeseelung nach Art eines Thoma und Boecklin vor Allem ist es, die er aus der modernen Kunst übernommen und mit meisterhafter Charakteristik lebenskräftig zu eindrucksvollen Personifikationen von Vulkanismus und Neptunismus ausgestaltet hat. Gleichsam die lachende und die klagende Stimme der zwiespältigen Natur sehen und hören wir in dem bocksfüßig-zottigen „Waldschrat" und dem quallig-wassergurgelnden

„Rickelmann“ objektiviert — das *„Quorax brekekex!“* wird zum nüancenreichen Empfindungsausdrucke mit einer tönenden Wirksamkeit, von deren feinfühliger Skala man sich beim bloßen Lesen des Textes noch kaum einen Begriff macht. Und wenn die eine oder die andere dieser unsäglich plastisch sich einprägenden Bühnengestalten einer echten, tief träumerischen Poeten-Phantasie zeitweilig einmal auch mit philosophischen Reflexionen oder sentenziösen Weissagungen über ihre eigentliche Natur hinaus wächst und in eine, ihrem Wesen ursprünglich vielleicht fremde, Ideenwelt über greift, so wollen wir hier zumal nicht ganz vergessen, daß auch ein gewisser Goethe dereinst mit seinem Mephisto sich derartige Experimente gelegentlich erlaubt hat, ohne daß dies seinem Ruhme, jene geniale Charakterfigur der deutschen Bühne gewonnen zu haben, irgend wie Eintrag zu thun vermocht hätte. —

Um unser Urteil über dieses jüngste Musenkind also nochmals kurz und bündig zusammen zu fassen: Wir begrüßen in ihm ein schönes und reiches Dichtwerk, bei dessen Beurteilung wir zwar nicht zu der Auffassung eines Ernst von Wolzogen uns versteigen können — welche in ihm Hauptmanns unvergleichliche Meisterschöpfung sehen will, oder eine hoch ragende Monumentalschöpfung sogar, der in der Litteraturgeschichte der Platz gleich hinter dem Goethe'schen „Faust“ anzuweisen sei; an dem wir aber doch gewiß die Faustischen Geisteszüge auch nicht verkennen, den Vergleich mit dem Goethe'schen Werke nicht völlig von der Hand weisen werden. Zur strikten Durchführung eines solchen Vergleiches fehlt freilich viel, sehr viel, fehlt zuletzt eben immer noch das eigentlich und spezifisch Monumentale daran. Das Ganze ist zu intim und fein, von zu zarter Empfindsamkeit, um wie mit monumentaler Ausprägung kraftvoll, hochgemut durchgreifend, erhebend wirken zu können. Wie W. Harlan das einmal sehr treffend gefaßt hat: „Hauptmann hat es mehr seinet willen, als für uns geschrieben; wo er früher in's volle Menschenleben, hat er hier in's eigene Herz hinein gegriffen. Es ist Glück und Unglück im Winkel — still ergreifend, aber kein Weltleid! Walddrossel — nicht Adler!“ . . . Nur die eine Frage möchten wir heute nicht mehr unterdrücken: Ist der

Abstand von den „Webern“ zur „Versunkenen Glocke“ bei Hauptmann wirklich (wie so Viele meinen) ein größerer, der Weg in der That weiter, als derjenige es war, den z. B. Schiller von den „Räubern“ zur „Braut von Messina“ zurück zu legen hatte? Oder — deutlicher, „aktueller“ hier gesprochen: Heißt die Konsequenz dieser Entwicklung nicht abermals Musik-Drama?

Zum Problem: Henrik Ibsen

1. Rosmersholm

(1894)

„Wie denken Sie über Ibsen?“ Anscheinend herzlich wenig, wenn man so herum horcht bei seinem Nachbarn im Theater und die Urteile aufschnappt in den Foyers, beim Ausgang, in den Pferdebahnwagen zur Stadt. Erzählte da z. B. eine wohl genährte, sehr behagliche Dame in einem solchen: „Ich las 'mal so 'nen nordischen Roman von Ibsen, da kam auch so 'n Geistlicher drin vor, der Freigeist war und sich von Allem los gesagt hatte. Als ihn dann schließlich alle seine Freunde im Stiche ließen, gieng er auf so 'nen Fjord — aber ohne die Dame.“ Diese wahrhaft köstliche Inhaltsangabe des Ibsen'schen Drama's „Brand“, zumal mit seinem geradezu klassischen Nachsatze, bezeichnet so recht das Urteil und den Standpunkt derjenigen Leute, die sich gewöhnt haben, im Theater eine Art von höherem „Vergnügungs-Lokale“ zu sehen. Eine geistvolle Begleiterin eben der selben Dame wollte sogar nur „Phrasen“ und „keine Handlung“ in „Rosmersholm“ entdeckt haben; ein stattlicher Herr wiederum, allem Anscheine nach pensionierter Offizier, konnte sich eine Zeit lang gar nicht beruhigen über den „gräßlichen Blödsinn“, den er da soeben gesehen, und ein Vierter endlich meinte, Sudermann lasse er sich denn doch eher gefallen, das sei noch ein ganz anderer Herr! Solche Stimmen wenn man sich zusammen trägt, dann merkt man erst, welch' künstlerische That in der Aufführung des Werkes durch eine Hofbühne zu begrüßen

ist, welches direkte außerordentliche Verdienst sich eine Theaterleitung durch den Mut dieser Einstudierung um das Geistesleben ihrer Stadt ganz im Allgemeinen erwirbt. Denn Ibsen muß gekannt, seinen Problemen gegenüber muß Stellung gefaßt werden — das ist gar keine Frage, und man ahnt ja gar nicht, wie man durch die bisherige Theaterwirtschaft damit ordentlich beschämend in's Hintertreffen geraten ist!

Es sind jetzt genau zehn Jahre her, daß ich — durch einen Studiengenossen mit Nachdruck darauf hin gewiesen — in Tübingen zuerst ein Drama von dem nordischen Poeten las. Es war jener „Brand", den man damals in gewissen Kreisen als eine Art von nordischem „Faust" aus zu geben begann. Mehrere Jahre vorher war das Hoftheater in München mit der Aufführung der „Nordischen Heerfahrt" und der „Nora" des selben Dichters allen übrigen deutschen Bühnen beherzt voraus gegangen, und ich sehe noch deutlich den damaligen Ibsen mit dem eigentümlich schwarzen Hut, dito langen Gehrock und der weißen Halsbinde, nach Art der protestantischen Pastoren geschlungen, durch die Straßen Münchens wandeln. Die Jahre darauf las und studierte ich die sämmtlichen übrigen Dramen des Dichters; ich sah nach einander „Nora", den „Volksfeind" und „Die Stützen der Gesellschaft" (in ihrer Aufführung am Münchener Hoftheater) und war erstaunt jedesmal über die im Gegensatze zum Lese-Eindruck unbestreitbar tiefe Wirkung dieser Dramen von der wirklichen Bühne herunter; ich lernte den ganzen Ibsen mit der Zeit genau kennen, so genau, wie man einen Schriftsteller nur immer kennen lernt, wenn man sich mit seinem leiblichen Bruder ein Jahr hindurch Tag für Tag über ihn eigens noch herum streiten muß. Dieser mein jüngerer Bruder war nämlich auf der Universität einige Jahre später gerade in jene Sturzwelle hinein geraten, welche die deutschen Hochschulen eine Zeit lang mit Ibsen überflutet hat und die ich am besten mit Ibsenomanie bezeichnen möchte. Das war ein absolut ungesundes, aber vielleicht auch einmal notwendiges, Übermaß unter der akademischen Jugend, wie in einer gewissen fortschrittlichen Presse und auch bei bestimmten litterarischen Kreisen damals, das über kurz oder lang auf sein berechtigtes Maß zurück fallen

und mit einer Art von innerer Überwindung enden mußte. Thatsächlich läßt sich denn auch deutlich nachweisen, daß diese Manie, die schon mit der „Frau vom Meere“ und „Hedda Gabler“ bedenklich in's Abflauen gekommen war, seit dem „Baumeister Solneß“ ihren Höhepunkt bereits überschritten hat, daß jener „Sol-Ibsismus“ (wie einer meiner Freunde für „Solipsismus“ scherzhaft immer zu sagen pflegte) in sich selber heute gebrochen erscheint. Allein, etwas Bleibendes von dauerndem Wert, etwas für die Dramendichtung der Zukunft Fruchtbares, Zwingendes wird sich als Niederschlag aus jener litterarischen Bewegung jetzt mehr und mehr gewißlich setzen, es wird von jener Erscheinung als künstlerischer Erlös für unsere Bühne nun doch zurück bleiben. Um so schwieriger wird es freilich für den Berichterstatter, sich auf diesen, um 10 Jahre gleichsam zurück geschraubten, Standpunkt auch entsprechend mit seinem Urteil ein zu stellen; um so mehr muß unser Publikum einsehen lernen, daß für es die allerhöchste Zeit ist, sich mit Ibsen ernstlich einmal doch zu befassen; denn das Fliehen vor einer unbequemen Erscheinung führt hier zu nichts und rächt sich höchstens über kurz oder lang sehr fatal — man muß ihr im Gegenteile scharf in's Auge sehen und es mit ihr selber aufnehmen, wenn man sie bezwingen will!

Machen wir uns doch einmal die Für und Wider recht klar, die sich uns einer Erscheinung wie Ibsen gegenüber von vorne herein aufdrängen müssen. Der schwermütig lastende Pessimismus mit dem unvermeidlichen Zuge nach dem Wasser hin, der grüblerische Geist und der mystische Symbolismus allein für sich würden ihn uns gar wohl als norgischen Dichter, schon aus der Naturstimmung des Nordens heraus, begreifen lassen. Was uns jedoch im letzten Grunde doch wieder daran hindert, das germanische Element in ihm rein und lauter, als unser Eigen gleichsam, wieder zu erkennen und es uns ganz zu assimilieren, das ist eine eigentümliche Verquickung obiger Eigenschaften mit dem Charakter des französischen Naturalismus; die psychologische Analyse, herzlos wissenschaftliche Beobachtung und logische, um Ausgang und künstlerische Abrundung nahezu unbekümmerte Studie ist es, die ihn durchaus beherrscht. So scheint er ein Mischling aus germanischem

und keltischem Geblüte zu sein, ein seltsam Doppelwesen aus Ethos und Pathos, Idee und Problem, dichterischer Phantasie und schriftstellerischer Finesse, Kunst wie nüchterner Wissenschaftlichkeit — ein Fragezeichen, das uns seine klare Beantwortung, so viel unsere Zeit auch von ihm lernen und sich von ihm sagen lassen kann, unendlich schwer machen muß. Seine Werke sind oft erst nur die Naturausschnitte, etwa wie die Paul Baum'schen Landschaftsstudien, noch nicht das fertige Bild; daher wohl auch erst ein Anfang und ein Weg zum modernen, künftigen Drama der Größe hin, aber noch kein Ende und kein Ziel. Künstlerischer Ernst läßt sich diesen Schöpfungen dabei keinesfalls absprechen, und zum Mindesten sind alle diese tief bohrenden Menschen-Sektionen, Sitten-Beobachtungen und Weltanschauungen alles Andere eher als „unsittlich" zu nennen — das wäre zweifellos das Allerletzte, was man den durchaus ernsten Absichten dieses Dichters zum Vorwurfe machen dürfte. Desgleichen auch wird um solche Art von Konversationsstil, eindringender Seelenkunde und in ihrem Sinne psychologischer Entwicklung einer Handlung kein moderner Dramatiker wohl ganz mehr herum kommen können; er wird sich mit ihr auseinander zu setzen haben, später oder früher — je nachdem, unter allen Umständen. Aber das ist der Fehler, daß das psychologische Problem meist viel zu individuell gefaßt, das Seelengeäder allzu fein gewoben erscheint, um die Haupt-Personen des Stückes noch mit allgemein menschlicher, jeden einzelnen Zuschauer wie sein eigen Interesse berührender, Anteilnahme verfolgen zu lassen. Ich verkenne dabei nicht, daß die Ausnahmsfälle, wie er sie uns schildert, innerlich wahr, in ihrer Möglichkeit echt sein können: aber es sind lediglich dramatisierte „Novellen", sie stehen zu sehr apart und vereinzelt, um den Widerspruch zwischen einem dialogisierten Seelenproblem und einem echten Drama nicht mit der Zeit klärlich aufzudecken. Damit ist auch noch keineswegs geleugnet die tiefe, gewaltig fesselnde, durch den mit erlebten Geistesprozeß schon mächtig anregende Wirkung, die jene Werke in wirksamer Bühnendarstellung, durch solche moderne Fassung zeitgemäßer Ideen, welche das Thema gleichsam mundgerechter, für unsere heutige Auffassung verständlicher macht, auf den empfänglichen Hörer

ausüben. Und das ist doch ganz zweifelsohne ein bedeutenderer, stärkerer, nachhaltigerer Eindruck als so ein Drama wie z. B. die „Tochter des Fabrizius“ von Wilbrandt oder der Lindau'sche „Andere“ u. dgl. m.! Aber aus dieser zeitgemäßen, moderneren Form erklärt sich allein auch nur der merkwürdige Umstand, daß man über der Wirkung heute ganz zu vergessen scheint, wie wir damit inhaltlich einen aufgewärmten Hebbel, ja sogar einen Gustav Freytag (Journalisten!) in veränderter Auflage stellenweise doch wieder erleben. Ich bin nämlich schon seit Langem der ketzerischen Ansicht, daß wir dergleichen zum einen Teil in unserer deutschen Romantik, zum anderen in Hebbel, Ludwig u. A. mit unserer eigenen Litteratur eigentlich längst schon durch gemacht haben, und es lebt etwas in mir, das sich dagegen auflehnen will, daß wir das, was doch nur ein auf Umwegen zu uns zurück gelangtes und mit fremden Elementen mittlerweile noch durchsetztes Produkt ist, als ein germanisches neues Evangelium der Litteratur für uns unbedingt anerkennen sollen. Lebte man bei uns in den gebildeten Kreisen nicht in solch' wahrhaft naiver Unkenntnis litterarischer Vergangenheiten, so würde man längst wissen, daß die gesammte nordische Litteratur erst verspätet unsere neuere Litteratur in sich aufgenommen, wenn auch im Eilschritt dann einzuholen gesucht hat, und man würde in Ibsen alsdann sofort die oben genannten alten Bekannten wieder erkannt und begrüßt haben. So aber werden wir vielleicht durch Ibsen erst einen Hebbel *redivivus* für uns gewinnen — und das wäre allerdings nicht einmal das schlechteste Resultat dieser anscheinend ganz unaufhaltsamen Strömung.

Noch Eines habe ich bei Ibsen unserem Publikum gegenüber auf dem Herzen. Würde ich nämlich „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“, die „Nordische Heerfahrt“ und die „Kronprätendenten“ nicht kennen, ich würde wohl versucht sein, den Dichter in ihm selten für voll gelten zu lassen und ihn gelegentlich nur als dramatischen „Schriftsteller“ anzusehen. Seine dramatische Gestaltung ist zwar nicht unkünstlerisch, aber seine Schlüsse sind meist das Unkünstlerischeste, was man sich nur denken kann. Ein problematisches Seelendrama kann sehr wohl mit einem Fragezeichen endigen — das allein

wäre also noch nicht das Anaesthetische daran; aber es besteht ein Unterschied zwischen einer das Gemüt bereichernden Frage und einem alle Nerven zerrüttenden, ohnmächtigen Verzweiflungsschreie. Ich möchte diese beiden Arten von Schluß am liebsten immer mit dem einfach-weichen, mild ausklingenden Septakkord auf der 5. Stufe der Dur-Tonleiter und einem jäh und rauh abgerissenen, schneidend dissonierenden verminderten Septakkord auf der 7. Moll-Stufe vergleichen. Ibsen kennt fast nur den letzteren: er wäre wahrscheinlich längst schon wahnsinnig geworden, wenn er sich diese Grübeleien seines Hirnes nicht von seinem Geiste befreiend herunter schriebe; es zeugt auch von seinem Mute, daß er so herb und bitter realistisch mit derartigen Anklagen an das Schicksal und die Lebensverhältnisse zu schließen wagt. Aber ihm würde zuversichtlich doch wohler sein, wenn er, statt nur die Diagnose der Krankheit haarscharf zu stellen, sie selbst auch heilen könnte; es ist ein sehr bedauerlicher Egoismus seinerseits, daß er durch dieses Herunterschreiben nun die Welt mit diesem seinem Hirngespinnste quält und unseren Geist dafür krank macht — denn er giebt uns die Remedur jedenfalls noch nicht an die Hand, wenn wir sie nicht selbst uns alsbald zu schaffen wissen. Und damit stehe ich nun endlich mitten in unserem „Rosmersholm"-Drama.

Man spricht so oft von Ibsens unerbittlicher, eiserner Logik und übersieht dabei, daß bei seinen Schlüssen ganz unmerklich ein kleines Sophisma sich zumeist eingeschlichen hat. Man sagt: jeder andere Schluß, jede andere Lösung als eben die durch den Selbstmord der beiden Helden des Drama's, würde in „Rosmersholm" weit unmoralischer sein und ungleich unaesthetischer wirken. Man vergißt dabei völlig, daß das Wort Rosmers: „Eine Sache, die ihren Ursprung im Verbrechen hat, kann nie mehr eine gute werden," auch auf ihrer Beiden Selbstmord seine Anwendung findet, daß aus Schuld niemand in den Selbsttod gehen darf, und daß dieses ganze logische Netz und subtile Seelen-Gespinnst durch die paar Worte: „Dasein ist Pflicht" wie in ein Nichts zerstieben muß. Darüber zwar sind sich Einsichtige wohl längst klar, daß Selbstmord alles Andere, nur nicht Feigheit ist, wie doch so viele Feige sich gerne vormachen wollen. Jedoch, er kann eine

andere Form der Sünde zur Bejahung seiner selbst und des Eigenwillens werden, und das wäre kein Ausweg, sondern nur eine neue Verstrickung. „Dasein ist Pflicht!“ sagte ich mir schon bei dem erschütternden Ableben eines König Ludwig II. von Bayern; ich sage es noch heute, obwohl ich durch eine tief betrübende Erfahrung in meiner eigenen Familie persönlich mittlerweile wesentlich milder über die Selbstentleibung zu denken gelernt habe. Auch Ibsen glorifiziert sie nicht — keineswegs; er schildert sie nur naturgetreu, als eine logische Folge dieser Beiden. Wir müssen uns indessen aus Obigem klar machen, daß es ein Trugschluß ist, was er uns damit vorführt. Etwas Anderes ist es mit einer großen Entsagung als letztem dramatischen Ergebnisse. Das leuchtet wohl jedem ohne Weiteres ein, daß zwischen diesen Beiden immer das Bild und der Tod der abgeschiedenen Frau stehen wird, was sie hindern muß, zusammen zu kommen. Aber warum gehen sie in großem, heldenhaftem Verzicht auf sich selbst nicht aus einander? — Wir werden demnächst an dem neuen Werke eines jüngeren Tondichters, an Richard Strauß' „Guntram“, die künstlerische Weihe eines solchen Endes der beiderseitigen Entsagung zu behandeln und daran zu zeigen haben, daß wir nicht etwa zu den verständnislosen und kurzsichtigen Schreiern nach einem, im weltlich bejahenden Sinne „versöhnlichen“ Ausgange beim Drama gehören — zu jenen platten Philisterseelen, die auch eine „Braut von Messina“ nicht erhebt, sondern schon zermalmt, und die daher überhaupt nichts Anderes als ein vergnügliches „Sie kriegen sich“ in ihrer Kleinlichkeit gut vertragen können. Warum nun reist Rebekka West nicht, wie sie es doch ursprünglich vor hat? Sehr einfach: weil das zwar vielleicht moralischer, aber für ein rezitiertes Drama kein so recht wirksamer Abschluß wäre. Hier würde allein die Musik den wirklich harmonischen Ausgleich erst finden und die ganze tragische Tiefe eines solchen Heroismus der Entsagung dem Zuschauer zu herrlichstem „Gefühlsverständnisse“ bringen können, wie sie das thatsächlich ja auch in dem Strauß'schen „Guntram“ zu Wege bringt, wo sie das einfache Auseinandergehen und Scheiden der beiden Liebenden, die sich nicht angehören dürfen, da sie ähnliche Schuld auf sich geladen, in erhabenem Ausklingen be-

gleitet und den letzten Sinn des Drama's zu feierlichstem, reichstem Ertönen bringt. Damit aber bin ich zugleich bei eben dem Punkte nur wieder angelangt, den ich schon oft anderwärts als einen grundwesentlichen hervor zu heben hatte: In der Musik nämlich haben wir seit Beethoven und Wagner für das Drama die ideale Lebensmacht gewonnen, die uns das Weltbild, wie es ein Schopenhauer tief erschaut, erst erträglich zu machen vermag; die also den „Pessimismus" der Philosophie und der Logik zu einer Versöhnung der Ethik und Psychologik löst, das Übel und Leiden lindert, wie den Schmerz zuletzt läutert; die das Fragezeichen nicht nur beantwortet, sondern einzig und allein auch jene Fähigkeit der heilenden Kunstwirkung besitzt: das, was im rezitierten Drama von heute günstigsten Falles noch weicher Septakkord bleiben muß, in einen absolut beruhigenden, reinen Dur-Dreiklang zuletzt doch noch ausklingen zu lassen . . . .

2. Klein Eyolf
(1895)

Unter den im Dresdner „Kunst-Salon Lichtenberg" jüngst ausgestellten Kartons von Alexander (S.) Schneider befand sich auch ein Bild, das die Gegenüberstellung des Judas Ischarioth mit Christo im Himmel zum Vorwurf hatte. Der den Missethäter haltende, strenge Engel des Gewissens trug da ein mit offenen Augen dicht besätes Gewand bis zur Hüfte herauf — das war der gemalte „böse Blick". In Ibsens Schauspiel „Klein Eyolf" haben wir den dramatisierten „bösen Blick" — ein „Drama des Gewissens", in die schuldbefleckten Herzen zweier erdgeborener, erdgebundener Menschen gelegt, ohne irgend welche kirchliche Anklänge, doch von zwingend religiöser Stimmung. Denn thatsächlich — wenn wir ihm nur recht auf den Grund blicken —: niemand anders als ein Adam und vor Allem eine Eva stehen vor uns, nach ihrem „Sündenfalle", wie sie zum Wissen des Guten und Bösen gelangen

und sich voll Scham in ihrer eigenen Nacktheit erkennen. Den lockenden Apfel bildet in diesem Falle der — „Champagner“. Wie aus diesem rein natürlichen, sündigen Menschenweibe durch die Gewissensbisse hindurch in sittlicher Wiedergeburt der neue geistliche Mensch mit dem „Blicke nach oben zu den Sternen“ und der „großen Stille“ wird, das ist der tiefsinnige, weisheitvolle Inhalt jener intimen Seelenhandlung, durch deren Versinnlichung sich unser Drama zugleich in die Reihe derjenigen Bestrebungen organisch eingliedert, die, ähnlich wie z. B. Uhde auf dem Boden der Malerei, Tolstoi auf dem der Litteratur, nachgerade schon auf allen Kunstgebieten den Ton einer neuzeitlichen Vermenschlichung, einer sozialen Reform des Christentumes anschlagen, um dieses in unserer Zeit auf individuellerem Wege wieder zu erwecken und auch den modernen Menschen seiner Segnungen wieder teilhaftig werden zu lassen — denn siehe, das Reich Gottes ist inwendig in euch, und alle Schuld rächt sich auf Erden. Selbstmord wird nun abgelehnt, das Leben muß ertragen werden; ein Vergessen ist nicht möglich — da bleibt, im Gegensatze zur grauen Theorie des Bücherschreibens über die menschlichen Pflichten und die sittliche Verantwortung, nur mehr die goldene Praxis des sittlichen Thuns in altruistischer Hingabe an Fremder Leiden, und zwar auf Grund jenes „entsetzlich qualvollen Gefühles“, unter dem allein die Auferstehung zum Höheren vor sich geht: eine Art von „Geburt“, bei der die Menschennatur „gebrochen“ wird und das so genannte Lebensglück verloren geht, bei der aber auch der Verlust zum Gewinne, Selbstverleugnung zum Leben wird.

Wie der Wille zum Dasein, durch Schuld und Leiden zur klaren Erkenntnis über sich selbst gelangt, sich die Fackel des Gewissens anzündet und nun zum Willen der Erlösung wird: das nennt Ibsen das „Gesetz der Umwandlung“. Aber hier eben liegt wieder der Trugschluß, den wir beim Schopfe zu packen haben. Indem der Dichter das als ein allgemein gültiges Naturgesetz für jeden Menschen ausgeben will, redet er zwar vielleicht eine moderne Sprache, vergißt aber dabei nicht nur, daß hier nun die geläuterte Weisheit des Alters, ganz anders lautend als seine früheren Anschauungen, aus ihm spricht, sondern mutet uns

auch zu, die ganz jähe Wendung, den sehr überraschenden, spontanen Entschluß Rita's am Ausgange des Drama's als dauergründig ohne Weiteres schon anzunehmen. Hätte er die plötzliche innere Umkehr als das, was sie — richtig gefaßt — wirklich ist, bezeichnet, als das große Wunder der Umkehr durch göttliche Gnadenwirkung, welche wie der Dieb in der Nacht über den Menschen zu kommen pflegt, ihn dann aber auch mit der Kraft des Ewigen bleibend fest hält, so würde die Schlußperspektive ganz wesentlich an Überzeugungskraft auch für den Zuschauer gewonnen haben. So aber meint er zwar offenbar dieses Letztere (denn, wohl gemerkt, er denkt nicht etwa an das bekannte Gesetz der natürlichen „Evolution"), steht dem Verständnisse seiner dichterischen Absichten jedoch durch den starren Eigensinn, mit dem er das nur als einen allgemein notwendigen Naturvorgang zu fassen sucht und durch den er das ernste Wollen zum bloßen „guten Vorsatze" verflüchtigt, selbst nun wiederum entgegen. Auch der Asta rasches Enteilen vermag uns in diesem Zusammenhange nicht eben zu beruhigen; denn, begeht sie damit nicht die selbe „Sünde wider den heiligen Geist der Liebe", daß sie dem ungeminnten Manne, Ingenieur Borgheim, auf das Meer des Lebens hinaus folgt? Wird das ganze Eyolf-Drama nicht damit zum Vorspiele wieder für ein Asta-Drama, welches jetzt, bei Niedergang des Vorhanges, erst beginnt — umgekehrt, wie wir bei den neuitalienischen Opernkatastrophen so oft zu beklagen haben, daß sie eigentlich nur der Schlußakt eines voraus gehenden, dem Zuhörer einfach unterschlagenen Drama's seien? Und man braucht ja vielleicht nicht so weit zu gehen wie Maria Janitschek, die in einer ihrer Erzählungen als die einzige, wirkliche Sühne für ein genommenes, gemordetes Menschenleben die Neuerzeugung eines anderen, gesunden und tüchtigen Menschen ausspielt, um doch — zumal bei solcher Betonung des Gesetzmäßig-Natürlichen der Umwandlung — einen ähnlichen Gedanken im Falle Rita-Almers sehr nahe liegend zu finden. —

Ibsen hat seinen Anhängern mit diesem Drama keine geringe Überraschung bereitet. Nach dem dekadent greisenhaften Symbolismus des „Baumeisters Solneß" hat er hier eine Dichtung von so warmer Abgeklärtheit und einfach sicherer Form gegeben, daß der Denker

einmal doch hinter dem Dichter in ihm zurück getreten ist und man sich der Handlung mit freiem Genusse hingeben kann. Nicht als ob nicht hier und da sein angeborener nordischer Grüblersinn noch als Nebelschleier sich streckenweise über die Klarheit der Anschauung lagern und das raflektive Element in ihm nicht noch manchmal bis zu jenen Wurzeln hinab graben könnte, wo bereits das mystische Spintisieren beginnt, das stets nur eine Begleit-Erscheinung geistigen Müßigganges bildet. Aber das Problem ist ohne jeden Rest eines Fragezeichens diesmal, verhältnismäßig nicht unproblematisch zwar, so doch befriedigend, in die Handlung aufgegangen; der trotzig herbe Analytiker mit seiner starken Persönlichkeit, dem Adelsblut in den Adern und der Herrenmoral in der Seele, er ist endlich zur Selbstbeschränkung gelangt und damit aus dem germanischen Heiden ein nordisch-protestantischer Christ geworden. Kein eitler Kampf mehr gegen Gesellschaft und Außenwelt — im Innern der Menschenbrust steckt unser Feind: „Die Natur hat dem Menschen nun einmal Grenzen gesteckt, über die er mit dem Maße seiner physischen und geistigen Kräfte, das sie ihm mit gegeben, nicht hinaus kann. Es nützt nichts, in unnütz toller Wut dagegen an zu kämpfen." Freilich, daß wir die Wahrheit, die wir durch Wissen nie erforschen, in der Natur nie ganz ergründen werden, dagegen im Kunstschönen als farbigen Abglanz des Lebens wenigstens erschauen können, als Vollgehalt des Daseins zu ergreifen vermögen im thatkräftigen Handeln und selbstverleugnenden Wirken für ein allgemeines Bestes — dieser Weisheit letzten Schluß hätte dem Dichter längst schon der Goethe'sche „Faust" eindringlich genug lehren können; wie auch die Mahnung, daß man für die Außenwelt erblinden muß, um seine innere Welt zu finden, dort am Ausgange deutlich genug ertönt. Das „*Ignoramus—ignorabimus*" ist von der Naturwissenschaft lange schon gesprochen, dazu hätte es also nicht erst des Apparates eines voraus gehenden Dutzends von Quäl-Dramen bedurft, und mancher jugendliche Himmelsstürmer wäre wohl frühzeitiger auf die rechte Bahn gewiesen worden: daß es nämlich immer gilt, das in irdischen Schranken Erreichbare zu erkennen und sein Handeln nach dieser Erkenntnis einzurichten. Wir wollen uns

aber darum doch die Freude nicht verkümmern lassen, die wir empfinden, aus dem Prediger Ibsen endlich auch einen Erzieher werden, das starre Brand'sche „Alles oder nichts!" durch das pädagogische Postulat: „Bringe Deine Wünsche in Einklang mit dem Möglichen!" nunmehr ersetzt zu sehen. Übt auch seine „Rattenmamsell", eine Art von nordischer „Kammerjägerin", auf Klein Eyolf noch ihren unheilvollen Einfluß aus — der nordische Rattenfänger von Bergen selber wird unsere Jugend nun nicht mehr verführen und in den dunklen Berg locken; er wird eine befreiende, heilsame Wirkung fortan ausstrahlen, denn er hat sich selbst befreit und ist nach dem „Gesetze der Umwandlung" aus dem unerbittlichen Diagnostiker zum klugen Seelenarzte geworden. Mag uns hier auch dies und jenes vorübergehend an „Brand", an den „Volksfeind", an „Nora" und „Rosmersholm", an die „Komödie der Liebe" wie an die „Stützen der Gesellschaft", ja selbst an „Die Frau vom Meere", eine „Hedda Gabler" und den „Baumeister Solneß" noch wieder erinnern, mag für unsere Anschauung die Erscheinung der Rattenmamsell, zumal sie so ganz unverständlich in der „guten Stube" beherbergt wird, etwas Gezwungenes an sich haben, mag auch bei diesem Drama Reichs feine Beobachtung über Ibsens dramatische Technik durchaus zu Recht bestehen: daß wir seine Personen, wie etwa die fremden Reisegenossen in einem Eisenbahncoupé, erst ganz allmählich aus den mancherlei Andeutungen und einzelnen Redewendungen im Gespräche mühsam kennen lernen — die Innerlichkeit, das echte Dichtertum, der hohe Ernst und die sittliche Weihe, sie sind unantastbar in diesem denkwürdigen Testamente des Dichters; niemand wird sich fortan über diesen anrüchigen Immoralisten mit seinen wurmstichigen Dramen und Rätseln ohne Auflösung im Ernste mehr bekreuzigen dürfen! . . .

Unser aesthetischer Haupteinwand gegen diese Kunst der dramatisierten Novelle bleibt immerhin nach wie vor bestehen: schon das häufige Lispeln und Geflüster der Darsteller zeigt, je mehr es einem richtigen, sicheren Gefühle auf ihrer Seite entspringt, daß hier eine ganz individuelle Herzenslyrik, eine zartere Ausdrucksweise vorliegt, welche die Aufnahme durch eine größere Ge-

meinsamkeit von der Bühne herab so recht eigentlich und von vorn herein ausschließen will.

3. „John Gabriel Borkman"

(1897)

„Gleich heißt ihr alles schändlich oder würdig,
Bös oder gut — und was die Einbildung
Phantastisch schleppt in diesen dunklen Namen,
Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.
Eng ist die Welt und das Gehirn ist weit.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Den Edelstein, das allgeschätzte Gold
Muß man den falschen Mächten abgewinnen,
Die unter'm Tage schlimm geartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt,
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurück gezogen . . . ."

Daß doch noch niemand diese bekannten Selbstrechtfertigungs-Worte des verräterischen „Wallenstein" zur Inhaltsangabe auch des neuesten Ibsen'schen Drama's einmal mit heran gezogen! Ist es denn wirklich so schwer, im Verschiedenen das Ähnliche zu sehen und über dem Trennenden auch wieder das Verwandte zu suchen? Die Tragik hat sich freilich aus dem Historischen in's „Aktuelle", aus dem Fürstlich-Heldenhaften in's Bürgerlich-Alltägliche und aus dem Gesunden in's Krankhafte verschoben; aber die Aesthetik ist — *mutatis mutandis* — darum doch noch ganz die selbe geblieben, und die Titelperson bei Ibsen ist um nichts weniger ein tragischer Charakter, als jene Hauptgestalt bei Schiller es gewesen. Höchstens, daß wir noch zugeben, wie hier abermals die geistige Abnormität sich mehr zum Psychologem einer Novelle zuspitzt als zur Idealfigur eines Drama's eignet. Aber noch weit mehr: mitten im Probleme des Nibelungen-Fluches stehen wir hier schon,

wie alte, eddisch-mythologische Weise klingt es in dem einfachen Menschenschicksal an; großartig prägnant ist der urtiefe Gegensatz „Gold — Liebe, aut — aut, tertium non datur“ auch hier vom Dichter heraus gestellt. Wiederholt nennt sich Borkman selbst, mit bedeutsamer Beziehung fast, den „Bergmannssohn“; auch seine Frau spricht ihm die Leichenrede am Schlusse des letzten Aktes: „Er war ein Bergmannssohn — er, der da liegt. Die frische Luft vertrug er nicht.“ Wie Alberich hat auch er „der Liebe Macht versagt“. Es ist also der unter uns lebende, in unserem neuzeitlichen Dasein wieder erstandene, dem Golde verfallene, nach dem Horte (der den Weltbesitz und die Macht verleiht) gierende Nibelung, der Gernegroß des Märchens wie der Zwerg der Ur-Sage, der in der Erde Nabelnest hausend, „des Goldes schlummernden Geistern“ seine warme Menschenseele, sein liebend Herz preis gegeben. Und wenn Richard Wagner im tetralogischen Musikdrama von Wasser und Feuer, der Schwefeldämpfe, Luft- und Erdnebel, das allgemein menschliche „Zeit-Gedicht des Kapitalismus“ neu ersonnen, so haben wir in diesem rezitierten „Wandeldrama“ die moderne „Tragödie des Mammonismus“ schlechtweg nunmehr vor uns. Was dort (im großen Welt-Mythos) individueller Typ, es wird hier als typischer Individualist in einer bedeutenden Sonder-Erscheinung aus der Pathologie unseres sozialen Lebens eingeführt und mit den fragwürdigen Zügen einer Niedergangskultur, wo sich die sittlichen Werte verwischen, ausgeprägt. Welch' ein Weg von der „Komödie der Liebe“ bis zu dieser „Tragödie des Egoismus“!

Aber freilich, der Bankdirektor, der in selbsteigener Person nächtlicher Weile wie ein tappender Nachtwandler und doppelbewußter Irrsinniger, mit der Laterne des niedrigen Einbrechers ausgerüstet, zu den Depots in die Kellergewölbe der Bank hinunter schleicht, um sie als gemeiner Verbrecher zu erbrechen und für sich auszuplündern: das will wenig zum „typischen“ Tragödienhelden passen; hier heißt es gleich von Anfang an vom „Börsenübermenschen“ (wie man wohl gesagt hat) ab und einer häßlichen Kleptomanie in's Auge sehen. Nicht also Nietzsche'scher „Übermensch“, weit eher schon „Menschlich-Allzumenschliches“! Denn

wir kommen da höchstens beim freien Ausleben des Individuums an, so etwa wie es z. B. Fritz Friedmann verstanden hat, der sich inmitten von lauter Generalschurken der schlimmen Welt als das „gehetzte Edelwild“ empfand. Es kommt da schließlich ganz nur auf den Standpunkt an, und wir kennen die moderne Gerichts-Psychologie aus der Lehre Lombroso's, die eine Mischung von Verbrechen und Krankheit annimmt und für das Entgleisen der Menschen im strafgesetzlichen Sinne, für den Schiffbruch des Verbrechers am Staate lieber die krankhaften Gebrechen dieser menschlichen Gesellschaft selber verantwortlich macht. Aber gelangen wir hiermit nicht schon scharf an jene Grenze, wo der kriminalistische Hintertreppen-Roman beginnt, der aus dem Vergehen Heldentum gestaltet und den Zuchthäusler mit dem Heiligenscheine des Märtyrers umgiebt? Folgerichtig, schon um dieser leidigen Konsequenz aus dem Wege zu gehen, hat man denn auch die Handlung in „John Gabriel Borkman“ aus dem Gesichtspunkte einer Unzurechnungsfähigkeit heraus zu erklären versucht, und vor Allem haben manche gescheidte Köpfe die innerste Meinung des Dichters dahin deuten zu sollen geglaubt, daß der Hauptcharakter mit in Auflösung begriffenem Größenwahn als Neuropath oder Paralytiker der fixen Idee vom Darsteller zu geben sei. Gewiß eine geistreiche Auffassung! Keine Frage: wie man einen „Hamlet“ bald als pessimistischen Geistesgestörten, bald als gesunden jugendlichen Hyper-Idealisten, bald als femininen Nervenmenschen, bald wieder als thatenlosen Hirngrübler schon gespielt hat, so wird man sicherlich auch dieser Figur, je nach Naturanlage und Geistesrichtung, einmal diese, ein anderes Mal aber jene Seite ab gewinnen können. Dennoch scheint mir persönlich die Auslegung nach der Richtung des phantastischen Wahnsinnes hin in der dramatischen Wirkung nicht ganz ohne Rest aufgehen zu wollen. Das für eine solche Erklärung überaus bezeichnende „In-Positur-Werfen“ des Patienten — mit Spiegel, Zurechtrücken der Halsbinde und Handbewegung, beim Klopfen an die Thüre z. B., wird vom Zuschauer kaum jemals richtig erfaßt und sofort verstanden werden. Auch sind der gesunden und vernünftigen Lichtpunkte doch wohl zu viele, als daß sich jene Gestaltung zu vollster, durchgängig glaub-

würdiger Überzeugungskraft fest halten ließe. Freilich, die rasche Auflösung mit dem plötzlich eintretenden Tod im Freien spräche immerhin stark und deutlich zu Gunsten solcher Betrachtungsweise. Ebenso wenig läßt sich ferner leugnen, daß unser heimischer Borkman-Darsteller in der markanten Maske und dem heiseren Sprechtone, mit dem unruhigen Auf- und Abgange, dem abrupten Hervorstoßen gewisser Gedankenblitze, zumal in der Steigerung gegen den Schluß zu, derartige Züge vorsichtig und unaufdringlich in seiner Charakterisierung des „kranken Wolfes" nicht schon mit anzulegen verstanden hätte. Und jedenfalls ist ja die Annahme der Geistesstörung — wenn schon, dann allein nur im Stande, uns die unnatürliche Ungeheuerlichkeit wenigstens einigermaßen begreiflich erscheinen zu lassen, daß einer 8 Jahre lang — was man keinem Sträflinge zumuten kann — ohne den Genuß der frischen Luft, am selben Flecke innerhalb seiner vier Wände soll hin und her gehen können. Das ist allerdings etwas für ein krank-gefesselt Tier, aber nichts für einen Menschen. Man denke sich das nur recht lebendig einmal aus! Schon mehrere Tage, einige Monate, ein einziges Jahr nur wär's eine Unfaßlichkeit. Bleibt also immer noch genug Gesuchtes, Erzwungenes, Konstruiertes an dieser, gegen eine ganze Welt des natürlichen Widerspruches vom Dichter kühn gewagten — „Hypothese".

Wir sind damit bei den unmöglichen, oder doch wenig eingänglichen, weil am Schreibtische des dramatischen Schriftstellers ersonnenen und nicht vom blühenden Leben selber ihm in's Ohr geraunten Voraussetzungen angelangt, deren — wie stets bei dem grüblerischen Nordländer — natürlich auch dieses Drama wieder einige recht empfindliche aufzuweisen hat. So erscheint es neben dem soeben berührten, für einen logisch denkenden und gesund organisierten Christenmenschen völlig unverdaulichen Grundmotiv als zum Mindesten gänzlich unwahrscheinlich — sagen wir: für einen Geschäftsmann geradezu unbegreiflich, daß der Bankräuber Borkman just den Advokaten in seinen geheimen Depot-Diebstahl sollte mit eingeweiht haben. Nicht minder scheint uns des Dichters Weisung wenig plausibel, daß die Frau Gunhild Borkman verkörpernde Schauspielerin in ihrer Verkörperung der Rolle durchblicken

lassen müsse, daß sie ihren Mann noch liebe und, ebenso wie er auf das Eintreten der Deputation, die ihn als Schuldlosen zurück beruft und rehabilitiert, seit jenen 8 Jahren auf sein Kommen wartet Ganz ohne Zweifel ist das, wenn anders jenes Wort verbürgt ist, eine ausgeklügelte Selbsttäuschung des Verfassers; denn so und so viele schneidende Worte und abweisende Wendungen bei der späteren Aussprache in ihrem Zimmer unten stehen dieser Charakteristik schnurstracks eben entgegen, und wir möchten die Schauspielerin sehen, die aus solcher verbitterten Herzenshärte noch Liebe durchleuchten lassen kann; was hier möglich war, es war gewiß von unserer Darstellerin gethan, welche die innere Strenge und grausame Erstarrung ihrer Empfindung in einem Zuge hoher Vornehmheit aufgehen ließ und dadurch, so weit möglich, wenigstens zum Ausdruck einer aristokratischen Seele milderte. Auch die Figur des etwas forciert lebensfrohen Erhardt tritt allzu vorbedacht und abgezirkelt-symmetrisch im dritten Akte zwischen die Gruppe der beiden um ihn ringenden Frauengestalten wie des dahinter gespannt lauernden Vaters, als daß man den gedanklichen Schematismus in diesem immerhin sehr wirksamen Handlungskonflikte nicht doch wieder heraus fühlen sollte. Und endlich ist das Gegenstück, Pendant und Schattenspiel zum Bankdirektor, der arme einfältige Foldal, so notwendig er für das Stück und seinen Dialog, schon zur Einführung der gegenseitigen Resonanz, auch scheinen mag, zuletzt doch nichts Anderes als eine aufgelegt lebensbare Schachbrett-Figur.

Aber sei's drum — das sind alles zumeist die Bedenken, die der reflektierende Geist sich aus der Lektüre zieht; bei der Bühnenaufführung indessen gewinnt das Ganze überraschender Weise eben doch unendlich. Schon die szenische Stimmungsgröße, die unwiderstehlich in des Autors eigensinnigen Geistesbann zwingt, ist hier ein nicht zu unterschätzender, starker Faktor zur Überbrückung selbst der klaffenden Widersprüche; die „eisige Erzhand“ z. B. am Schlusse, die sich in das Herz des Todesreifen einkrallen soll, rein wörtlich genommen ein sachlicher Unsinn, mit dem Gefühlswerte der psychologischen Entwicklung und Begründung eines ganzen Drama's verstanden, wirkt dennoch mit plastischer Anschauungskraft!

Und vollends die düstere Einführung der *„Danse Macabre"* von Saint-Saëns als der Lieblingskomposition des kranken Helden, die er sich immer wieder vorspielen läßt, ist von unheimlichster Symbolik für unser Drama, denn das Ganze ist ja zuletzt nur ein modriger „Totentanz" in Krankenstubenluft wie denn einer nicht schlecht kürzlich gesagt hat: „Eine moralische Todtengruft — der Schauplatz der Handlung, Zeit — die Vergangenheit." Die „Einheit des Ortes und der Zeit" ist zudem meisterhaft, selbst im modernsten Sinne als peinliche Übereinstimmung mit Ort und Zeitdauer der Aufführung selbst, gewahrt. Und was uns die Hauptsache bleibt: abermals kein Fragezeichen mehr bei Ibsen, alles am Ausgange gelöst — tiefste Sühne, innerste Vergeltung und voller Ausgleich, nach dem Worte: „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!"

Immerhin läßt sich auch dem Urteile derjenigen sehr wohl einmal nachfühlen, welche rundweg behaupten wollten: „Das Stück ist kein Drama: es ist der verdämmernde, traurige Lebensabend einiger Menschen, die einmal vor langen Jahren in einem Drama mit gewirkt haben, von dem wir nur die schattenhaften Umrisse aus der Ferne herüber winken sehen." Sicherlich ist das nicht ganz falsch gesehen. Denn in der That, wir haben es hier im Wesentlichen nur mit einem „Aufklärungs-Schauspiel" über längst fest stehende Fakta bezw. mit vollkommen fertigen Charakteren zu thun, und die ersten Akte hindurch kam ich denn auch von jenem seekranken Gefühle nicht los, das man wohl hat, wenn man im Eisenbahnwagen rückwärts sitzt und nach der entgegen gesetzten Seite hin, als man es sonst mit vorschauendem Blick zu übersehen gewohnt ist, die Landschaft mit den Telegraphenstangen vorbei schwirren sieht. Die bekannte Technik Ibsens, die Exposition des Drama's so mit in die Handlung zu verweben, daß sie sich auf alle Akte verteilt, ist hier schließlich dabei angelangt, die Entwicklung der Vorgeschichte als das Drama selber zu geben. Lauter Rückwärtsschau: nachträgliches Plaidoyer, ausgeführt mit den Mitteln der darstellenden Kunst; das Ganze gleichsam ein neu aufgenommenes Verfahren, das mit unbedingter Freisprechung — in der Phantasie des Schuldigen aber nur — endigt, und

bei dem der Titelheld Ankläger, Verteidiger und Richter in einer Person zugleich abgiebt. Wir wollen zudem gar nicht einmal verkennen, daß sich gewisse Grundelemente aus früheren Dramen auch in diesem neuesten Werke wider spiegeln, mitunter zu viel von früher schon behandelten Charakteren und Problemen („Brand", „Bernick", „Solneß", „Klein Eyolf", „Nordische Heerfahrt", „Catilina" u. a. m.) hier wiederum anklingt. Trotzdem aber kann man doch einem so scharfen Urteile wie dem Brausewetters (in den „Intern.-Litt.-Bl.") noch lange nicht ohne Weiteres beipflichten, der dieses jüngste Kind seiner Muse geradezu als das schwächste überhaupt bezeichnet und von seniler Schwatzhaftigkeit, umständlicher Breite und phrasenhafter Monotonie als alter Kenner des „Alten" von Christiania etwas despektierlich nunmehr redet. Sicherlich, der „alte" Ibsen ist schon nicht mehr ganz der alte, nämlich frühere. Allein, was er an Haarspalterei und pretiöser Analytik hier vielleicht eingebüßt hat, das hat er ersichtlich an bedeutsamer Größe und breit-eindrucksvoller Gewalt neuerdings gewonnen. Diese Klassizität der Anschauung (die Schlußgruppe, mit den beiden stattlich hoch gewachsenen Frauen um den Toten, war z. B. von einer geradezu antiken Erhabenheit; auch hier im modernen Kostüm kann ruhige Schönheit und ideale Größe zeitweilig sehr wohl zum Durchbruche kommen: *hic Rhodus, hic salta!*); diese ernst gesammelte Würde der poetisch-dramatischen Gestaltung, welche diesmal auch wieder die Natur in ihrer vollen, breiten Freiluft-Wirksamkeit als Stimmung gebend mit heran zieht — das alles läßt es auch begreifen, warum selbst Hoftheater diesmal sich der Neuheit gleich im ersten Jahr ihres Erscheinens einmütig annahmen. —

Vor dicht besetztem Hause und unter atemloser Spannung der Zuhörerschaft hat also Ibsens tragischer „Wille zur Macht" in Gestalt des Bergmannssohnes, Bankdirektors und Verbrechers „John Gabriel Borkman" nunmehr auch die Bretter unserer Hofbühne beschritten. Die hoch bedeutende Aufführung hinterließ einen sehr tief gehenden, erfreulicher Weise auch über die letzten beiden Akte noch vorhaltenden Eindruck. Auch hier zu Lande war die „Wandeldekoration" zwar nicht zur Anwendung gebracht, aber

doch sehr glücklich umgangen worden. — So oder so ähnlich lauteten die Nacht-Meldungen an auswärtige Blätter über diese Erstaufführung, und wir können die vollendete Thatsache hier eigentlich nur mehr bestätigen. Nur Eines haben wir noch auf dem Herzen und Gewissen: Warum wohl auch bei dieser Wiedergabe die beiden schon in Frankfurt öffentlich gerügten Zensurstriche? „Die Bibel redet von einer geheimnisvollen Sünde, für die es keine Vergebung giebt. Ich habe früher nie begriffen, was damit gemeint war. Jetzt begreife ich es. Die große unverzeihbare Sünde — das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben tötet in einem Menschen.“ Was ist hier so Schlimmes, wenn wir uns im Ernst nur erinnern, daß Gott doch die Liebe sein soll? Was ist dieser Ausspruch Ella Rentheims denn Anderes, als was wir aus Faustens Munde (auch von der Bühne herab) gelegentlich vernehmen: „Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen“? Einfach: geistige Auslegung des Urtextes im „Neuen Testament“ von einer ehrlichen Evangelischen, der die Luther'sche Übersetzung und die Deutung spitzfindiger Theologen noch nicht genügt, weil sie eine tiefe Lebenserfahrung selber „weltbellsichtig“ gemacht hat! Was aber dem Einen recht, das ist dem Anderen billig.

Ein Kapitel Sudermann

1. Schmetterlingsschlacht
(1895)

Mancher Leser erinnert sich aus den Zeitungen vielleicht noch des großen, im Gegensatze zu anderen Städten Aufsehen erregenden Erfolges, den Hermann Sudermanns eigentümliche Komödie dieses Namens am Dresdener „Residenztheater“ gerade davon getragen hatte. Um so mehr durfte es erfreuen, sich davon zu überzeugen, daß dieser Erfolg dem fesselnden Stücke treu geblieben ist und die Novität eben doch über die „Saison“ und „Aktualität“ hinaus eine nicht ganz gewöhnliche Anziehungskraft bewährt, welche schließlich wohl auch in ihr selber liegen muß. Es ist eine eigene, ganz besondere Art von dramatischer Dichtung, diese „Komödie“, die ganz sicher nicht jedermann erquicklich sein wird, und an der gewiß nicht alle Welt gleichermaßen Geschmack finden kann. Auch mag es auf der anderen Seite stets eine merkwürdige, den „eleganten“ Bühnenschriftsteller Sudermann von Hauptmanns feinsinnigem Ernst scharf unterscheidende Eigentümlichkeit bleiben, daß er das Laster in seiner Frivolität so amüsant zu charakterisieren und die moderne Dekadenz unserer mittleren Gesellschaftsschicht in all' ihren intimeren Daseinsäußerungen wie diskreteren Lebensbeziehungen so leicht und luftig zu spinnen, dabei auch wieder so lustig zu zeichnen weiß: — es steckt in diesem Sinne viel von heiterer, feiner Causerie und geistvoll scharfer Beobachtungsgabe in unserem Stücke. Aber es ist doch ein „dichterisches Vermögen“ und eine

entschiedene Begabung der anschaulichen, wohl verknoteten Bühnengestaltung: das hat die genannte, überaus klare und sichere Darstellung ein für alle Mal auch bei diesem Werke nun erwiesen, welche in der That zu dem allergelungensten zählt, was wir in den letzten zwei Jahren auf der deutschen Bühne überhaupt gesehen haben. Durch meine Ferienabwesenheit an dem Besuche der Erstaufführung seinerzeit leider verhindert, habe ich mit desto aufrichtigerem Vergnügen und nach den so widerspruchsvollen Berichten anderer Städte nur um so lebhafterem Interesse jetzt das, seinem Charakter nach kaum irgend einem bestimmten Genre einzureihende, Stück in dieser ganz vorzüglichen Verkörperung kennen gelernt — einer Darstellung, die den Untertitel „Komödie“ nunmehr vollständig und glänzend gerechtfertigt hat, will man anders nur erst zugeben, daß für den Begriff eines Lustspieles die Sache in ihrem sozialethischen Kerne und in ihrer geißelnd satirischen Tendenz doch zu ernst war, als „Schauspiel“ hinwiederum, mit all' ihrem munteren Schmetterlingsgetummel, des eigentlich tragischen Hintergrundes jedenfalls entbehrte, so traurig das entrollte Lebensbild, ruhig und ohne Leichtsinn besehen, am Ende ja auch wirken muß. Vielleicht sogar läßt sich diesmal sagen, daß Sudermann weit mehr Stilgefühl und echte dichterische Fähigkeit entwickelt habe als z. B. noch in seiner „Ehre“, wo er mit einem losen und banalen Witz über den tragischen Abgrund, auf welchem er den ganzen Abend sehr — „trastisch“ herum tanzte, sowie gleicher Weise auch über das zum Schlusse doch erst recht beginnende neue Drama des „Vorderhauses“, einfach hinweg täuschte.

Man wird sich entsinnen, daß nach der Berliner Aufführung, welche — Dank den dort hinter und vor den Kulissen schon ganz verlotterten und verrotteten Theaterzuständen — einem gelinden Skandale glich, die hochwohlweise hauptstädtische Kliquen- und Börsenkritik besonders die Tirade der Mutter Hergentheim: „Wissen Sie, Herr Winkelmann, was ein Pfund Fleisch kostet?“ rc., als unangemessen und grundlächerlich hervor heben zu sollen vermeinte. Nun, danach kann und darf nur mehr angenommen werden, daß die Neuheit zu Berlin eben ganz hundemiserabel gegeben, d. h. eben von vollkommen unfähigen Leuten gespielt worden

sein mußte. Denn wer hätte wohl hier, bei der ruhigen, im Tone so überzeugenden Art der betreffenden Schauspielerin, den Eindruck einer hervor sprudelnden Tendenzpredigt empfangen, geschweige denn an dieser Stelle den Mund zu einem Lachen verzogen? Nicht als heftig ausbrechender Wortschwall, vielmehr ganz richtig als lange zurück gehaltener, tief innerlicher Gemütskummer kam es in dieser Verkörperung anspruchslos genug heraus. Und wenn auch wohl zuzugeben ist, daß jene eine Stelle alle die früheren Sünden dieser gräßlichen (aber in Wirklichkeit wahrscheinlich gar nicht einmal so seltenen) Frau noch lange nicht auswischt und ihren Charakter mit Nichten etwa schon sympathischer zu machen vermag — ein entsprechendes Gegenbild gegen das Früher ist damit nun doch entstanden, und der anfängliche, sehr begreifliche Ekel über dieses Weib bei diesen Worten mit einem Male auch so ziemlich verschwunden. Diejenige Berliner Feder dürfte also wohl das Richtigste damals gesagt haben, die es mit entschiedenstem Ernste gerad heraus „das Thema: Muttertier“ nannte. Aber auch sonst sind die einzelnen Charaktere im Kleinen wie im Großen meisterlich entworfen und ebenso vollendet wiederum durchgeführt: die verw. Else Leichtfuß, die kleine *Demi-Vierge* (Halbunschuld) Rosie, der unverwüstliche, nie verlegene Lebetropf und *soi-disant*-„Kavalier“ Keßler — und es ist nicht der schlechteste Zug in Anlage und Führung, in Technik wie Moral dieser Komödie, daß unser Verfasser jener verarmten „Mutter Hergentheim“ in dem alten Kaufmanne Winkelmann die seelische und leibliche Verkümmerung des Geldmenschen entgegen gestellt hat. Der Fehler in der dramaturgischen Logik — und es ist eigentlich der einzige, den ich bestimmt als solchen sofort empfinden konnte; der selbe, der wohl auch die Verwirrung in der Beurteilung des Ganzen angestiftet hat — er beginnt erst dort, wo Sudermann die Mutter zu diesem Erwerbsmenschen des mammonistischen Besitzes sagen läßt: sie möchte nicht mit ihm tauschen. Denn erstens macht der Umstand, daß sie sie noch besitzt, ihre Töchter allerdings noch nicht besser, als sie sich uns bereits gezeigt haben; und zweitens wird dergleichen eine Natur wie die ihrige trotzdem nicht abhalten, bei nächster Gelegenheit doch genau wieder der rettenden guten

Partie nach zu jagen und in weiterer Folge zuletzt also nur in seine (Winkelmanns) Fußstapfen zu treten. Der zufällig glückliche, befriedigende Ausgang ändert hier rein gar nichts an der Sache.

Nachschrift (1896): „Wat dem Enen sin Uhl, is dem Annern sin Nachtigall!“ Was die hier keineswegs allzu erfolgreichen *„Morituri“* Sudermanns für Berlin, das ist seine dort solenn durchgerasselte „Schmetterlingsschlacht“ für Dresden und sein kleines „Residenz-Theater“ geworden. Allerdings, daß die „Komödie“ mit immer wieder neuer, unverminderter Frische zu wirken vermöge, das wird man nicht eben finden können. Mehr und mehr tritt nun doch viel Lebensunmögliches in der Gesammtanlage, bei oft guter Individualcharakteristik und geschickter Dialog- wie Szenenführung, im Einzelnen heraus. Aber jedenfalls bewährt sich das Stück trotzdem als eines der besten und relativ wertvollsten von allen Sudermann-Dramen. Es bleibt dabei — und eine Käthe Basté ist nicht die letzte Ursache, daß wir es aussprechen: Wir halten diese „Schmetterlingsschlacht“ für Sudermanns poetischestes, seiner Geistesrichtung wie künstlerischen Befähigung am meisten entsprechendes Stück; weit weniger vom „Theatralischen“ und ungleich mehr von tieferer Charakterologie steckt darinnen als in allen seinen anderen Werken. Warum man wohl so etwas bei uns in Deutschland nicht im Hofschauspiel erleben kann?

2. Glück im Winkel
(1895)

Es wird erzählt — für die absolute Richtigkeit kann ich natürlich nicht bürgen — daß beim „Cercle“, nach der litterarischen Festsitzung des Dresdener Internationalen Urheberrechtskongresses im vergangenen Herbste, Königin Carola Sudermann zu seinem neuesten, vom dortigen Hoftheater damals bereits angenommenen Stücke persönlich beglückwünscht habe, das ja schon „einen so anheimelnden, traut-familiären Titel“ führe. „Ew. Majestät mögen

daran die Schlechtigkeit von uns Modernen erkennen" — so ungefähr lautete die Antwort des also huldvoll begnadeten Autors: „wir locken durch einladende Titel, um dann die Hölle aufzuwühlen!" Sollte das auch nicht in jedem Zuge der Wahrheit entsprechen, es wäre doch als gut erfunden zu bezeichnen; denn wirklich läßt es die Neuheit an der Bestätigung dieser Äußerung nicht fehlen, so daß wohl Mancher aus dem Publikum, der letztere etwa schon kannte, ihrer unter der Handlung lebhaft gedenken mochte. Der Zuschauer wird nämlich Zeuge jenes zurück gezogenen, heimlichen „Glückes im Winkel" just in dem Augenblicke, da es schweren Schiffbruch zu leiden droht und durch einen Gewaltstoß, den es von außen her erhält, jählings in Trümmer gehen will. Daß darum aber der Titel zu Unrecht gewählt sei, wie auswärtige Referate über das Stück fast übereinstimmend betonten, läßt sich in der That wohl kaum sagen. Gewiß, wir erhalten durch die Vorgänge, die sich vor unseren Augen abspielen, klaren Blick dafür, daß auch das frühere, bisher scheinbar so harmonische Glück nur erst auf schwachen Füßen gestanden hat, daß es — weil auf der einen, weiblichen Seite, mehr ein Dasein der Pflichterfüllung denn ein Leben der Neigung — ein im Grunde unvollkommenes, trügerisches nur gewesen ist. Läßt uns dann aber der Dichter den geringsten Zweifel darüber, daß nunmehr das Haus vollends „rein gemacht" und jenes Glück, nicht nur von Neuem fest gegründet, sondern auf g a n z a n d e r e n, ungleich tieferen Unterlagen beruhend, erst recht wohlig und sicher alsbald frisch beginnen soll? Keine Frage, auch Sudermann, der Schriftsteller, hat in seinem Titel diesmal etwas vom Feuilletonisten, dem Wortschleifer des blitzenden, bis zum geistreichen Paradoxon zugespitzten Aperçu's an sich. Wenn wir am Schlusse aber Elisabeth als letztes Wort zu ihrem Manne noch sagen hören: „Mir ist, als sähe ich Dich zum e r s t e n Male" — so dürfen wir dieser Lösung des aufgeworfenen Problemes einen edleren Gemütsanteil doch sicherlich nicht v o l l k o m m e n absprechen.

Die eigentliche Hauptsache ist nur die, ob man dem Autor diese tiefere Gemütsseite nun auch zutraut und für die Zukunft an die starke Dauerhaftigkeit jener seiner Regung wirklich glauben

will? Hier steh' ich allerdings, wie schon bei dem Ausgange von Gerhart Hauptmanns „Kollege Crampton", vor einem „*Ignoramus*", das — je nachdem — ebenso gut Ja wie Nein bedeuten kann. Die Beantwortung wird hier zum guten Teile von der jeweiligen Aufführung mit abhängen, und je mehr die von mir besuchte Wiedergabe in einzelnen Episoden und Figuren auf den solideren — bekennen wir es nur offen — Marlitt-Ton von Anbeginn an gestimmt war, desto glaubwürdiger und überzeugender mußte gerade hier auch der Eindruck von endgültigem „Kehraus" und künftiger voller Seelenruhe, ohne Landfriedensbruch durch irgend ein Raubrittertum auf eigene Faust, an dem Ende des Ganzen haften bleiben. Hier war es denn, wo einer Klara Salbach zurückhaltend dezenter Ton und deren sittig-reine Auffassung der Rolle (durchaus mehr „Madonna"!) der letzten Meinung des Dichters wesentlich noch zu Hülfe kam. Der Ausbruch eines revolutionären, „bacchantisch" rasenden, alle Schranken in seiner Liebe durchbrechenden, durch und durch „modernen" Kraftweibes (bei der großen Aussprache mit dem Partner und Widerpartner von Röcknitz im zweiten Akte) würde den Schwerpunkt des Schlusses vollkommen verlegt und verdreht haben. So freilich steht nun dieser Röcknitz ohne ein gleichartig-freies Wesen, ohne die hinsichtlich der Lebensanschauung gleich gestimmte Seele eigentlich etwas isoliert im Rahmen, und das wiederum ist der innere und technische Widerspruch eben — des Dichters. Allein es wäre doch bei dieser Gelegenheit auch gleich mit zu bemerken, daß — so liebevoll diese Figur im Einzelnen wohl vom Verfasser ausgestattet und in der Charakteristik ersichtlich ausgearbeitet ist, man ihr doch den Geist, den Höhensinn und die großen (nach dem Berichte: „gemeinsam ausgeheckten") Pläne nicht zu glauben vermag. So viel da von der „Siegernatur", von der besonderen „Sorte Blut, der niederträchtigen, die nicht zu bändigen", vom „brutalen Raubtier" und seinem „kräftigen Willen, alles durchzusetzen" die Rede gehen und diese Gestalt ebenso sehr als zähmender Meister für den Trotz der Pferde wie als unwiderstehlicher Don Juan für den Stolz der Weiber eingeführt werden mag: das alles kann und darf uns doch nicht darüber täuschen, daß ein innerlich be-

rechtigter (Nietzsche'scher) „Übermensch", die imponierend autonome „Herrenmoral", noch ebenso wenig daraus geworden ist, wie jene gegen das häusliche Philistertum lediglich ankämpfende, etwas freilebige „Künstlerin" Magda in der „Heimat" ihrer Zeit die höhere Berechtigung vor unseren Augen überzeugend nachzuweisen vermochte, als starke, individualistische Genie-Natur der Welt ihre Gesetze zu diktieren und den Daseinswerten ihrer Umgebung ihre persönlichen Werte aufzuzwingen. Ein Fortschritt in's Hoftheaterfähige bleibt es, schon seit der „Schmetterlingsschlacht", ja immerhin, daß wir zwar nicht mit der Dirnen-Perspektive, so doch wenigstens mit den unehelichen Kindern dieses neuen Sittenkodex verschont werden.

So hätte sich denn also Sudermann Dank einem beschwichtigend-harmlosen Titel mit seinem jüngsten Musenkinde auch das Dresdener Königl. Hoftheater, und zwar mit entschiedenem Erfolge, endlich doch erobert! Bliebe somit nur zu wünschen, daß sich dessen verehrliche Intendanz nun auch nicht länger der Notwendigkeit mehr verschließen möchte, nachdem Ibsens „Rosmersholm" schon einmal über die Bretter des „Neustädter Hauses" geschritten, auch noch Gerhart Hauptmanns „Einsamen Menschen" seine geheiligten Pforten zu öffnen. Nicht ohne Absicht bringe ich das alles hier in Gedanken-Verbindung, denn in Wahrheit lassen sich gerade zwischen den drei genannten Werken mit ihren „Adelsmenschen", „Uebermenschen" und „Siegernaturen" und dem Eheglücks-Problem im Dreieck nicht nur gar mannigfache Berührungspunkte auffinden (so zwar, daß schlechterdings gar nicht mehr abzusehen ist, warum das dritte, Hauptmann'sche, auf einmal nicht ebenso gut dorthin passen soll); es bietet auch immer neues Interesse, ja erscheint wohl oft ganz unvermeidlich, diese drei realistischen Hauptdramatiker unserer Zeit in ihren Eigenheiten und Ähnlichkeiten, aber auch erheblichen Qualitäts-Verschiedenheiten mit einander zu vergleichen und in ihren besonderen Fähigkeiten gegen einander abzuwägen. Stellen wir sie alle Drei so vergleichsweise einmal neben einander, so wird uns immer Hauptmann als der soziale Proletarier, Ibsen als der gelehrte Symboliker, Sudermann aber als der elegante, formengewandte Gesellschafts-

mensch erscheinen. Ist Hauptmann ganz ohne Zweifel dabei der Ursprünglichere und Poetischere, so ist Ibsen unstreitig der Geistvollere, Sudermann wiederum der weitaus Bühnenkundigste, Eingänglichste und theatralisch Wirksamste von ihnen. Er studiert und „effektuiert“, Ibsen klügelt und seziert, Hauptmann erlebt und gestaltet seine Dramen; der Erste gruppiert das mit Überlegenheit scharf beobachtete Leben, der Zweite analysiert die streng genommene Wahrheit, der Letzte belauscht das innere Wesen und bildet nach der äußeren Wirklichkeit — alle Drei mit größter Feinheit das moderne Dasein erfassend Auch aus dem, was Sudermann seinen Röcknitz, veranlaßt durch ein Pferdegespräch, von dem „heimlichen Hinken“ erörtern läßt, kann man sich den Unterschied zwischen ihnen recht wohl verdeutlichen. Hier geht es als Episode, die nur kurz ein scharfes Licht auf die betreffende Situation zu werfen hat, rascheſtens wieder vorüber; Ibsen würde das zum „Symbol“ und als solches überhaupt zum Mittelpunkte wie Geisteshebel eines ganzen Drama's (womöglich bis in den Titel hinein) gemacht, Hauptmann es wahrscheinlich einer seiner Hauptgestalten als persönliches Leib- und Leit-Motiv, als eine prinzipielle Lieblingstheorie mit gegeben — kurz, jeder von ihnen wieder eine andere, ihm spezifisch eigentümliche, dramaturgische Wirkung damit erzielt haben.

Fassen wir aber vollends Sudermanns Besonderheit für sich näher in's Auge, so dünkt es nachgerade an der Zeit, den Dramatiker in ihm auf die klarer und klarer hervor tretenden, bereits hart an der Schablone vorbei streifenden Typen seiner Bühnentechnik bescheidentlich aufmerksam zu machen, welche natürlich bei solch' andauernder, jährlicher Häufung seiner dramatischen Produktion weit eher zunehmen als sich verringern werden. Seine beiden starken und — starren, weil ganz schroffen und daher von vorne herein entwicklungs*unfähigen* Lebensgegensätze: Vorderhaus—Hinterhaus, Künstlertum—Philisterium, Reich—Arm, Selbstbejahungs- und Selbstverleugnungs-Philosophie sind nahezu schon sprüchwörtlich geworden: das ist das Sardou'sche Theaterblut, das in ihm treibt und ihn zu schlagkräftigen Bühnenkontrasten drängt. Auch die *eine* dominierende, stark burschikose Charakter-Hauptrolle

in jedem Drama (Graf Trast, Adah, Magda, Keßler, von Röcknitz) tritt als gewollter Theatercoup mehr und mehr nun auffällig zu Tage und wird schon deshalb nicht eben besser, weil sie in den letzten Jahren eine Färbung „jenseits von Gut und Böse" angenommen hat, die das Laster, siegen schließlich auch Tugend und Unschuld, allzu lang als liebenswürdig und in seiner Unverantwortlichkeit — eben ganz „unverantwortlich" erscheinen läßt. Aber selbst die kleinen, halbreifen, stets mit einer Eigenheit ausgestatteten Mädchen: Alma, Sonnenscheinchen, Marie, Röschen, die blinde Helene, sowie die linkischen Haus- und Studienlehrer, sammt den stillen Ehestiftungen im letzten Momente noch „wie aus dem Handgelenk" — sie häufen und wiederholen sich bereits zu oft, als daß die Kritik nicht einmal darauf aufmerksam zu machen die Pflicht hätte. Anderseits scheint mir in dem Gemische von klarem Blick in den wahren Charakter ihres Mannes und hülflosem Geschehenlassen seines Unfuges, von Verachtung, Moralpredigt und Liebe bei der „ewigen schlafenden" Bettina von Röcknitz ein arger Zeichnungs-Fehler vorzuliegen; während hingegen wieder der feine Zug, daß die Blinde vor Onkel von Röcknitz instinktiv scheut, also auch ohne ihre Augen im Grunde viel besser als die Anderen sieht und ihrer Umgebung mit dem reinen Gefühle weit tiefer in's Herz hinab blicken kann, als eine bewundernswert zart empfundene Nüance bei sachgemäßer Beurteilung sich herausstellen muß zur klaren Konfrontierung der beiden hier auf einander platzenden Weltanschauungen — einer nach innen gerichteten und der nach außen drängenden.

3. „*Morituri*"

(1896)

Dresden hat sich auffallend beeilt, Berlin und Wien in der Aufführung der drei neuen Einakter von Sudermann „nach zu klappen" — vorgestern abend sind die profanen Bretter seiner

Hofbühne von dieser erhabenen allerneuesten „Trilogie" beschritten worden. Der hierselbst gewonnene Eindruck hat aber, wie schon bei der „Schmetterlingsschlacht" (nur diesmal gerade umgekehrt), Wien gegen Berlin Recht gegeben und wieder einmal recht gründlich gezeigt, was wir von den Premièren unserer lieben Reichshauptstadt im Allgemeinen zu halten haben. Die drei Neuheiten sind nämlich hier zu Lande bei brechend vollem Hause und vor einem überaus distinguierten Publikum — so ziemlich abgefallen. Zwar zeigte sich der persönlich anwesende Dichter mit dem ihm eigenen, bereits sprüchwörtlich gewordenen, süffisanten Lächeln an der Hand seiner Haupt-Darsteller nach jedem Aktschlusse wenigstens einige Male. Aber das will diesmal weiter gar nichts besagen, weil er ja — absolut nicht gerufen wurde. Nach dem letzten „Spiele", unter dem auffallend matten Beifall des offenbar schon sehr theatermüde gewordenen und stark heimgang-bedürftigen Publikums, hatte dieses wiederholte Hervortreten sogar etwas peinlich Aufdringliches für feiner empfindende Naturen an sich, wiewohl nicht eben behauptet werden darf, daß sich irgend welcher Widerspruch gegen sein Erscheinen schließlich geregt hätte.

Ich könnte nun meinen geneigten Lesern, ebenso wie der Sudermann'sche Teja seinem jungen Weibe, ein Geständnis machen, das ich noch Niemandem gegenüber bekannt habe: daß ich nämlich auf die beiden Brüder Hart in Berlin wie Teja auf Totila neidisch bin, weil sie mir das, was ich über diese neuesten „Sudermänner" hier zu sagen hätte — nur eben mit ein wenig anderen Worten — in ihrer Berliner Kritik der Stücke klipp und klar schon alles vorweg genommen haben. Aber ich weiß doch noch etwas Neues, was jene beiden bekannten Berliner Theaterkritiker nicht in dem Maße empfinden konnten, da sie die unheilvollen Wirkungen des betreffenden Vorbildes an sich noch nicht unmittelbar erfahren haben. Und ich will auch durchaus nicht damit hinter'm Berge halten, sondern der Welt gleich dieses andere Geheimnis verraten, das Sudermann selbst ja doch niemals preis geben würde: daß nämlich der Neid ihn frißt ob der unbezweifelbaren Erfolge der neuerdings Mode gewordenen, versifizierten Kostüm-Schwänke. Mit einem „M. w." („Machen wir

auch!") setzt er sich flugs über diese nagenden Skrupel seiner Dichterseele und eines dabei durchaus nicht mehr künstlerisch sich verhaltenden Gewissens hinweg, und nur so ist die geile Schlußfarce bei ihm zu erklären, die nicht nur bedenklich nach der Lindau — Fulda — Koppel — Blumenthal - Richtung nun einlenkt, sondern auch stark bereits das Parfüm jenes höheren Variété-Genre's ausströmt, auf dessen Ausbreitung in unseren modernen Kunstbestrebungen Oskar Panizza mit der „Studie über den zeitgenössischen Geschmack": „Der Klassizismus und das Eindringen des Variété" (im Oktoberhefte der „Gesellschaft") soeben mit Nachdruck aufmerksam gemacht hat. *„Lasciate ogni speranza!"* — muß es diesmal schon heißen, denn nun ist Sudermann nicht nur hoftheaterfähig und Mode geworden, sondern er hat sich selbst freiwillig auf die schiefe Ebene der Mode damit begeben. Der hoch gepriesene Dichter, der er bisher war, hat diesmal verzweifelte Ähnlichkeit mit einem Trau-schau-wem-Faiseur bekommen. Er schielt sogar! Schielen aber ist immer etwas Häßliches, auch wenn es angeboren sein sollte und über einer natürlichen Liebenswürdigkeit zeitweilig vergessen werden könnte! Und das eigentlich Betrübende an der ganzen Sache ist noch dies: daß damit unter fauler Berufung auf den „gefeierten" Namen Sudermann nun auch im deutschen Schauspiele die verheerende Seuche einer grauenhaften Einakter-Eklektik, voller Situationen nur und Katastrophen ohne Handlung, über uns herein brechen wird — fürchterlicher und entsetzlicher für jedes entwickelte Stilgefühl, als es die Epidemie der Opern-Einakter jemals gewesen.

Allein Sudermann schielt nicht blos, er „schillert" neuerdings auch in allen Farben. Ja! wenn wir den Namen Schiller von schillern ableiten dürften, dann allerdings wäre Südermann der moderne Schiller unseres Volkes, der große Schiller unserer und seiner Zeit. So jedoch ist er nur der Jedem-Etwas-Bringer nach der Tradition des seligen Kotzebue, dessen künstlerische und moralische Gesinnungslosigkeit allerdings manchem wackeren Knaben schon Übelkeiten bereitet hat. „Spiel" nennt der Autor zwar allein nur das letzte Stück seiner neuen Guckkasten-Büchse mit den Salon-Nippsachen. Indes das Ganze, alle drei *„Morituri-*

Thaten" zusammen, sind im letzten Grunde nichts weiter als ein solches Spiel — Taschenspiel eines rückgratlosen Schlangenmenschen, den seine oft bewährte Bühnenvirtuosität auf den schlüpfrigen Boden des glatten Parketts nunmehr gelockt hat und hier, mit darunter aufgespanntem Fang-Netz, einen gefahrlos-leichten Seiltanz aufführen läßt, bei dem nicht der Abgrund des Problemes den ernsten, düsteren Lebenshintergrund abgiebt, sondern das gefällige Balancieren geschmeidiger Formen-Künstelei mit Kußhand in die Logen hinauf die Hauptsache bleibt. Wie ein gewandter Jongleur wirft er so — Artist, nicht Künstler, geschweige denn Hoherpriester der deutschen Dichtung — angenehm Spielball mit seinen Stoffen. Und weit entfernt, bei der wuchtigen Tragik des alten, von ihm, als ein echter Vexiertitel, wie ein Schellenkleid angezogenen Gladiatoren-Spruches schließlich zu landen, bleibt es lediglich bei einem losen, eleganten „Fangemand'l"-Spiel „im galanten Handkuß-Tone" freizügiger Gaukler. Man hat ja wohl gesagt, das übereinstimmende, gemeinsame Thema der drei Variationen bilde die bedeutsame Frage: Wie verhält sich ein Mensch, der die feste Überzeugung hat, daß er in den nächsten Stunden unfehlbar sein Leben lassen muß? Das ist aber bei genauerer, gewissenhafter Betrachtung gar nicht der Fall. Denn bei Leibe nicht der Tod ist das übereinstimmende Leitmotiv — Gott bewahre, wer wird heute noch so gut von Sudermann denken! Vielmehr das „Wie fällt der Mann in vollendeter, vorteilhaftester Haltung unter zusehenden schönen Augen?" — dieses gewichtige Kapitel der Lebenskunst beschäftigt den gewandten Mann von Berlin W. und vergötterten Liebling aller Kaffeekränzchen, bis in die Fingerspitzen auf's Angelegentlichste und läßt den unbezwinglichen Don Juan in ihm beim letzten seiner artigen Salon-Tänze sogar so keck und dreist in seinen Attacken werden, wie es nur dem professionellen Herzensbrecher und Sinnbethörer zusteht, der mit verwegenen Worten, die sein weibliches Gegenüber vorübergehend schamrot machen müssen, zuletzt doch sympathische Verzeihung erlangt, weil er zugleich der liebenswürdigste, angenehmste Schwerenöter ist, dem man überhaupt gar nicht gram sein kann. Entschieden noch zu günstig aufgefaßt ist es also, wenn

einer — ich weiß nicht mehr, wer — anläßlich der Berliner Erstaufführung meinte, der „Gegenstand“ werde unter seiner Hand zur Frage: „Wie sterben wir für unsere Damen?“ Nein, lediglich „die Weiber“, ganz ordinär: die von Röcknitz'schen „Weiber“, oder — wie der Maler im letzten Stück es offen nennt: „das Sterben am Weibe“ — das ist seit „Sodoms Ende“, welches in diesem Falle Gomorrha's Anfang bedeutete, das „Ewig-Sudermännliche“ gewesen; das „Ewig-Weibliche“ hat unseren Autor nicht hinan, sondern (nach „Peer Gynt“) lediglich nur immer an-, das „Ewig-Männliche“ seine Frauengestalten jedoch, bis zu dieser neuesten mannstollen Märchenkönigin schwüler Barock-Phantastik, nur zu oft herab gezogen.

Und daß er mit seinen Problemen ohne jedweden Verlust von Herzblut lediglich scherzt — bedürfte es dafür noch eines anderen Beweises als des charakterlos wechselnden Standpunktes, den er (nicht nur im Verlaufe seines Schaffens von der „Ehre“ bis zum „Fritzchen“, sondern sogar innerhalb dieses trilogischen Theaterabends selber, wo er sich in Nr. 3 über Nr. 2 schon wieder zu belustigen scheint) z. B. der Duell-Frage gegenüber einzunehmen beliebt? Ganz abgesehen aber noch davon: welcher Rattenkönig von Verkehrtheiten der Anschauung wie überhaupt des Gefühles gehört schon dazu, um einen an den Vergehungen seines eigenen Blutes direkt mit schuldigen Vater bei der Nachricht, daß gesetzlich sträflicher Zweikampf von einem so genannten „Ehrenrat“ dem Sohne „gestattet“ worden sei, in ein erleichtertes „Gott sei Dank!“ ausbrechen und diesen Sohn wiederum gerührt-bewußtvollen Lebensabschied nehmen zu lassen von einem unberührten Mädchen, dem er durch seinen Weiberskandal doch soeben im Herzen die Ehe gebrochen! Wir verstehen dabei den Autor der „*Morituri*“ ganz gut. Er sagt so ungefähr: Ich teile den idealistischen Heroismus der Herren Ostgoten nicht — das ist für Unsereinen ja doch überwundener Standpunkt, den man nach Berliner Schnodderigkeit mit einem salopp bedauernden „Es ist schad' um sie!“ einfach abthut; ich finde auch den Ehrenkodex der Offiziers- und Rittergutsbesitzers-Moral unzeitgemäß, veraltet-unmodern und darum einfach lächerlich; ich halt's vor Allem mit

dem geistreichen Künstler, der gleiche Waffen und zwar Waffen, in denen er geübter Meister ist, beim Zweikampfe fordert, welcher ihm einen „Wettkampf" bedeuten will, dem im Übrigen aber diese „Weiber" gar nicht so viel wert sind, um für sie sein Leben erst in die Schanze zu schlagen. In der That, das ergiebt sich als Sudermanns eigenste, intimste Meinung von der ganzen Sache; dies bleibt der durchgehende, eine sehr unheilige Dreieinigkeit herstellende, „rote Faden" jenes Dramen-*Orbis pictus* vom neuesten Datum.

Im Einzelnen nun nach zu gehen und besonders hier zusammen zu tragen, was alles nach berühmten oder bewährten Mustern in diesem Stilgemenge sich Stelldichein gegeben, was daraus von Dahn, Halm oder Ibsen („Kronprätendenten") her kommt, auf „Liebelei" oder „Renaissance" sich zurück führen läßt, was Kotzebue—Dumas—Clauren'schen Spuren wenig errötend folgt oder aber ganz offen in Birch-Pfeiffer—Marlitt'sches, wo nicht gar Lindau—Sardou'sches Fahrwasser gerät: das hat ja doch keinen weiteren Wert und verlohnt sich auch wohl kaum der Mühe. Das erste der Stücke — noch immer das eindrucksvollste, relativ beste und inhaltlich annehmbarste von ihnen — bringt zuletzt mehr Gothik als Gothen; im besten Falle ist's „mißverstandene Modernität" in der sprachlichen Behandlung historischer Stoffe, wobei das gesucht-naive Hunger-Intermezzo, das man in Berlin ein „köstlich' Liebesidyll" kritiklos genug genannt hat (wie kann man nur!), als forcierte Poesie erst vollends ungenießbar bleibt. Das zweite — in sich selbst formell wieder das einheitlichste — zeigt einen so außerordentlichen, verzwickten wie seltenen Ausnahmefall, daß es — wenn schon, denn schon — den Vorwurf zu einer Novelle oder leichten Skizze hätte bilden müssen. Das dritte endlich bleibt (daran ist nun einmal nichts zu ändern) Variété-Theater mit oberflachem Hingleiten des Geistes und sehr viel klappernden Versreimen; mehr „Charme" als Stimmung, mehr Zweideut- als Kurzweiligkeit — die operettenhafte Burleske daran jedenfalls größer als das offenbar gemeinte dramatische Satyrspiel. Der natürliche Schalk guckt höchstens dort heraus, wo der Autor seinen Künstler dem Kanzler anraten

läßt, seinen eigenen Ruhmes-Nekrolog selbst lebend, wenn auch nicht „selbstredend", mit anzuhören. Wer weiß, vielleicht reist Sudermann, europamüde und blasiert, demnächst einmal nach dem Innern Afrika's von dannen, und der Telegraph meldet bald hernach der betrübten Welt im Interesse eines nekrologsüchtigen Skeptikers die erschütternde Trauerkunde: „Sudermann ist tot!" Nun, wir wollen ehrlich sein und nicht erst bis dahin mit der Wahrheit warten: als etwa ernst zu nehmender Dichter ist er es nämlich leider für uns schon heute. —

Mit Recht übrigens hat man schon in Berlin von Seiten der Kritik gegen das leichtfertige „Kinderspiel" mit dem lebendig schwebenden Amorknaben über dem Thronsessel Einsprache erhoben. Das ist in der That der Punkt, wo die geistige Frivolität ihre natürlichen Grenzen findet — oder doch finden sollte!

4. Johannes
(1901)

Also: mit Sudermann ward die „Weihe des Hauses", nämlich die Eröffnung des neuen (von Riemerschmid so schmuck erbauten) „Münchner Schauspielhauses" feierlichst vollzogen, und seinen ursprünglich so polizeiwidrigen „Johannes" hat München nachträglich bei dieser Gelegenheit nun doch noch kennen lernen dürfen, damit uns nur auch ja nichts erspart bleibe, was vom „Deutschen Theater" in Berlin wohl assortiert ressortiert! Wir stehen heute diesem Werke schon merklich kühler gegenüber, und das hat sich auch an den Referaten darüber am genannten Orte, selbst inmitten aller Eröffnungs-Begeisterung, ganz unverkennlich fühlbar gemacht. Nicht umsonst hat Münchens litterarische Welt eben vor Kurzem die Oskar Wilde'sche „Salomé"-Gestalt mit brennend glühenden Farben über die Bühne schreiten sehen, und wohl noch immer darf hier der Satz gelten: daß das gute Original einer mäßigen Kopie unbedingt vorzuziehen sei.

Nicht gerade darin, daß der „Held“ niemals recht aktiv wird, sondern vielmehr das ganze Drama hindurch sich passiv verhält, vermag ich den eigentlichen Mangel des Stückes zu erkennen — das ist ein alter, heilloser Irrtum einer abgedankten „Dramaturgie“, kennen wir doch seit Goethe sehr wohl den Begriff Seelendrama, und handelt Johannes doch auch, indem er den Stein nicht wider Herodias erhebt, nach einem bestimmten, in ihm wirksamen psychischen „Motive“. Vielmehr will mir der Hauptfehler nur wieder in der alten Erbschwäche des Dramatikers Sudermann liegen. Er stellt zwei starre, von Anfang an völlig unvereinbare Gegensätze diametral einander gegenüber, die er nun auf einander los hetzt, die sich aber beide dabei um keinen Schritt, auch im weiteren Verlaufe der Handlung nicht, so recht fort bewegen noch wirklich entwickeln können. Kreuzen sie sich und prallen dann gelegentlich schroff auf einander, so giebt es natürlich keinen allzu guten Klang; allein das ist dann doch nicht mehr innere Tragik zu nennen, in solcher Kontrastierung vermag doch noch kein Mensch eine psychologische Dramaturgie zu erkennen. Das Problem steht zudem von Anfang an verzerrt, das ganze Drama ist von Grund aus auf eine schiefe Basis gestellt; und wie ein großes, unausgesetztes Sophisma, rethorisch glanzvoll auf und mit Sinn verwirrender Bilderpracht orientalischen Fabelwesens äußerlich heraus geputzt, wollte mir das Ganze zum schlechten Ende nur mehr vorkommen. Schwüle Üppigkeit erwärmt nun einmal nicht, sondern versetzt höchstens nur die Nerven in eine glühende Sinnlichkeit und prickelnde Schwingung. Die Ottomane erschlafft die Lebensgeister, statt sie zu ermannen.

„Ist denn der Dichter von Herzen ein Christ in diesem Drama der biblischen Geschichte?“ — so frug Walter Harlan Angesichts dieses „Johannes“. Aber es bedarf gar nicht solcher heiklen Frage; es müßte schon genügen, auf den großen Trugschluß im Mittelpunkte der Handlung, auf jenen Hauptwiderspruch des ganzen Spieles hin zu weisen, daß der Prophet Johannes sich „im Namen Des, der lieben lehrte“, in einer wichtigen Zeugenschaft vor allem Volk und seinen Anhängern just im entscheidenden Momente gelähmt sieht — wo doch Derjenige, auf

den er sich hierbei beruft, — bald darauf an derselben Stelle, in heiligem Zorne rechtschaffen erbost, die Wechsler und Verkäufer mit Geißelhieben zum Tempel hinaus jagt! Wo bleibt nun die innere Logik? Das ernste, tiefere Problem, das Sudermann vielleicht gestalten wollte und das wirklich eines großen und zugleich „modern" gestimmten Poeten durchaus würdig gewesen wäre, wird dabei niemand entgehen. Etwas wie die bittere Lebenstragik des Vorkämpfers einer Idee scheint dem Verfasser immerhin vorgeschwebt zu haben: jenes Martyrium, immer nur auf einen verweisen zu müssen, „der da erst kommen soll", ohne doch seine Persönlichkeit schon näher bezeichnen, seine Wesenheit genauer bestimmen, seine Lehre im Einzelnen definieren zu können; das persönliche Unvermögen zur letzten, erlösenden Heilsthat, die man immer dem Andern, Großen vorbehalten will und noch aufbewahren muß; der geistige Schmerz, das gelobte Land seinen Jüngern zeigen, es aber nicht selbst mehr betreten zu können, vielmehr im ereignisvollsten Augenblicke der Weltgeschichte abgerufen zu werden, zu fallen und sich notwendiger Weise von jenem berufenen Erben nunmehr ablösen zu lassen. Etwas Bedeutsames vom Generationenkampf liegt zweifellos darin; wie eine feinere und höhere Absicht klingt es wohl auch, in dem leichten Vorbeistreifen an dem „Ärgernis"-Motive, ganz am Schlusse noch an, wenn Johannes hier ergriffen ausruft: „Das hat der Galiläer für mich gesagt!" Aber, statt dieses „Johannestum" als solches, ganz allgemein, in diesem seinem klassischen Typus zwischen Altem und Neuem Testamente plastisch klar auszuprägen, ist der Verfasser zuletzt ganz und gar — oder doch allzu sehr — an den Sphinxkrallen hängen und in den Tigertatzen stecken geblieben: mehr Sadismus und Satanismus als gerade Sadduzäertum, und mehr S. Masoch als S. Matthäus ist dabei heraus gekommen. So ist ein Mischlingswerk mit starkem Naphta-Geruch daraus geworden, und wir wissen heute, daß dem „Sodoms Ende" hier noch eine Art „Gomorrha" in Sudermanns Schaffen zur Seite getreten ist. Gerade der Effekt liebende „Theatraliker" Sudermann, er ward an diesem seinem „Johannes" haarscharf alsbald durchschaut, so weit er bei den Verständigen im Lande nicht schon

mit „Glück im Winkel“ und „*Morituri*“ vorher sein Prestige ganz gründlich eingebüßt hatte . . .

Der Umstand, daß ich nicht der ersten Aufführung, sondern erst einer späteren Wiederholung des Drama's anwohnte, sollte mir sehr zu Statten zu kommen, hatte ich so doch erwünschte Gelegenheit, in dem Vertreter der Titelrolle auch einmal einen markigen, mehr kraftvoll gearteten, „menschlich-allzumenschlichen“ Darsteller, an Stelle eines immerfort nur salbungsvoll deklamierenden Übermenschen, kennen zu lernen. Ich habe eine sehr gute Darstellung seinerzeit in Hamburg erleben dürfen, bekenne aber gerne, daß ich hierselbst bei der in Rede stehenden, glänzenden Inszenierung gleich zu Anfang, in den Wüsten-Szenen des „Vorspieles“, überraschend schöne Bilder gefunden habe, in denen malerisch etwas vom Besten des künstlerisch so wertvollen Pilghein-Panorama's von Jerusalem (verflossenen Andenkens) wieder aufzuleben schien, und welche, dichterisch, höchst frappant an die ergreifende Situationsschilderung in R. Dehmels „Tragischer Erscheinung“ noch mit anklangen. Ob der Herodes Sudermanns auch nur entfernt an Wilde's Charakteristik dieser Dekadenze-Gestalt heran reicht, ob die betreffenden Damen bei ihrer Verkörperung von Herodias und Fräulein Tochter, im Sinne des Dichters und Stile Heine's, wohl getroffen waren, wollen wir hier nicht weiter mehr untersuchen. Mit einem feinen, sarkastischen Lächeln darf man aber wohl über die neuerlichen Bemühungen so mancher geistreicher Kritiker hinweg gehen: Sudermanns alttestamentlichen Propheten-Jargon mit Zarathustra's Spruch-Poesie und Aphorismen-Prosa in e i n e Linie zu rücken.

Das Thema Wildenbruch

1. Der neue Herr
(1894)

Im Dresdner „Residenztheater" ist „der neue Herr" (auch als Theaterdirektor) eingezogen, mit ihm wiederum ein ganz neuer Geist und — ein neuer Annoncenvorhang eingekehrt; d. h. der Vorhang ist noch ganz der selbe geblieben, mit dem lieblichen Blicke die König-Johannstraße hinunter, der Mohrenapotheke und dem Frankenbräu links, der roten Pferdebahn, den steifleinenen spärlichen Passanten und dem glücklich von einem Dienstmanne noch aufgehaltenen Pfund'schen Milchwagen in der Mitte — nur andere Reklamen hat er mittlerweile bekommen. Die „Dresdner Nachrichten" scheinen nach dieser neuen Bemalung überhaupt gar nicht mehr zu existieren, die „Dresdner Neuesten Nachrichten" haben sich danach eine Auflage von 35000 einstweilen „Reservirt!" (die wirklichen Plakatsäulen in der Stadt vermelden bis gestern erst 33500, und selbst dies scheint ja noch nicht wirklich zu sein); der famose Luftballon hat seinen Besitzer gewechselt, „Kios" sind nicht mehr die besten Zigaretten der Welt, hingegen sollen wir fleißig die „Wiener Pschütt-Karikaturen" jetzt lesen (das fehlte uns gerade noch), und bei L. Leichner erhält man neuerdings den besten weißen Puder (doch sollte das lieber nach innen, gegen die Bühne zu, aufgepinselt sein), denn er ist nun einmal der Lieferant für die Königl. Theater in Berlin, und da muß es ja auch gut sein! . . . Der wohlwollende Leser entschuldige mir

diesen kleinen Exkurs als Einleitung zu einem Schauspiel-Referate schweren Kalibers, aber der Reklamevorhang ist leider nun schon der erste und letzte Eindruck, den der harmlose Zuschauer in diesem Theater empfängt, was bleibt also wohl Anderes übrig, als die Konsequenzen dieser unserer — „Kultur" zu ziehen?

Gegeben wurde also die Wildenbruchiade „Der neue Herr", und man müßte wohl ein ganz schlecht gelaunter, übel wollender und mißratener Mensch sein, wollte man nicht anerkennen, daß sich die Direktion mit dieser Neuheit bei ihrem Publikum in weit günstigerer Weise eingeführt und vorgestellt hat, als der von auswärts ihr voran gegangene, nicht eben sehr Vertrauen erweckende Ruf es erwarten ließ. Mit dem größten Fleiße ist dieses erste Stück der Sommerspielzeit einstudiert worden; mit aller Sorgfalt, reichen Mitteln und entschiedenstem Geschmacke, wenn auch nicht immer gleich glücklichem Gelingen, hat eine umsichtige Regie an Ausführung wie Ausstattung ernst gearbeitet; mit ersichtlichem, beifallswürdigem Eifer ist man überall bestrebt gewesen, einem gewissen Berliner und Meininger Muster solcher historischen Aufführungen nahe zu kommen; aus dem ansehnlichen, lebendig bewegten und frisch zusammen greifenden, nur nicht genugsam abgetönten, fortgesetzt auch viel zu lauten Zusammenspiele trat eine Reihe sympathischer Erscheinungen und tüchtiger Darsteller schon gleich zum ersten Male kräftig hervor, — kurz, der starke und anhaltend freudige Beifall nach den einzelnen Vorgängen und besonders am Schlusse erschien um so begreiflicher, als ja schon das Drama an sich einer äußerlich populären Wirkung die Bahnen ebnet.

Mit dem „Dichter" Wildenbruch und seinem Stücke — um nunmehr auf dieses selbst zu kommen — ergeht es uns ganz eigen. Er hat seit einer Reihe von Jahren eine ernstere litterarische, oder gar künstlerische Kritik mit seinem Schaffen so sehr daran gewöhnt, den kritischen Maßstab bei ihm herab zu mindern, daß man einem Werke, wie diesem „neuen Herrn", zumal nach all' dem, was von der Reichshauptstadt her dunkel oder klar verlautete, ordentlich erstaunt gegenüber steht, überrascht darüber, noch so viel Gutes und Poetisches in ihm zu entdecken.

Das ist ein relatives Urteil — ganz gewiß; aber es ist doch auch kein ganz ungünstiges für den Schriftsteller Wildenbruch, und es ist ihm zuzuerkennen, ob er nun *pro* oder *contra* Heinedenkmal sich geäußert hat, wie man auch über seine aufdringlichen Neigungen zum Hohenzollern-Geschlechte persönlich denken möge. Hält man ihn freilich mit modernen Dichtern wie Ibsen, Hauptmann, selbst Sudermann zusammen, so erkennt man auf den ersten Blick, daß er auf dem „absteigenden Aste" sich befindet, nicht Prometheus, sondern durch und durch Epimetheus schon ist und im besten Falle ein Epigonentum Schiller'scher Observanz vertritt, bei welchem der Idealismus zur Form — ein Formalismus für sich bereits geworden ist. Von Schiller schreibt sich die ganze Wallenstein-Stimmung des Stückes mit seinen zahlreichen Generalen, Kämmerieren, Unterhandlungen, Verbriefungen, Eidschwüren, Verrätereien und jähen Situationswechseln her; aus „Wallensteins Lager" hat er den gereimten Vers und den wilden Soldateska-Ton übernommen, aus dem Übrigen manch' schön klingende, aber arg äußerliche Tirade aufgegriffen; seine Ausdrucksweise ist das rhetorische Pathos, die Schiller'sche Sentenz — das alles hat er jenem in der That sehr gut abgeguckt. Dann aber kommen auch Anklänge an „Faust" — wie z. B., wenn die Bilder der *Laterna magica* vor versammelter Hofgesellschaft erklärt werden; nur hier mit dem Unterschiede, daß der Regisseur es sich wesentlich leichter damit gemacht hat, da der Zuschauer die Bilder gar nicht erst zu sehen bekommt. Bald meint man Shakespeare's Königsdramen, die alten epischen „Historien" in diesem Monstrum von sieben „Vorgängen" ohne Anfang und Ende wieder aufleben zu sehen; bald freilich glaubt man sich wieder in die allermodernsten Zeiten versetzt und (ganz Philippi!) einer Auseinandersetzung des jungen, hoch strebenden Kaisers mit seinem ersten Kanzler, einer Neujahrs-Ansprache an die Armee-Kommandanten oder dem berühmten Festmahle der Brandenburgischen Großen mit der offiziellen landesväterlichen Jahresrede anzuwohnen. Und wie hier nicht etwa mit den Begebnissen einer früheren Zeit unserer Epoche ein belehrender Spiegel vor gehalten wird, nicht dieses Drama unserer Zeit und ihren Anschauungen, auch nicht die

Rolle des jungen Kurfürsten vielleicht einem begabten Schauspieler, sondern vielmehr — man mag sagen, was man will — alles einer bestimmten, hoch stehenden Person in unserem heutigen Staate gleichsam „auf den Leib geschrieben" ist, also damit gewissermaßen dem bestehenden Fürstenhause in devotester Reverenz vom Hofpoeten Theater aufgespielt wird, ganz in dem selben Maße bringt es unser Stück über seinem Byzantinismus im Grunde genommen auch nirgends zu jener wahrhaftigen Vaterlandsbegeisterung, welche als die natürliche Blüte des gesunden, starken Volkstumes zu gelten hätte. Man komme doch endlich einmal zur Einsicht, daß Patriotismus noch gar nichts, Volkstümlichkeit, welche die Vaterlandsliebe aus sich selber erzeugt, aber alles ist. Ein Werk z. B. wie die Richard Wagner'schen „Meistersinger" hat im kleinen Finger, sagen wir im Choral: „Wach' auf, es nahet gen dem Tag!" — zehnmal mehr von diesem Volkstum und dieser wirklichen (nicht bloß dekorativen) Vaterlandsbegeisterung in sich als alle nationalen Dramen Wildenbruchs mit ihrem Ohren betäubenden Gelärme, ihrem Fußgestampfe, ihren Standpauken und ihrem Hurra-Geschrei zusammen genommen. Und wer hat zu Deutschlands Ehr' und Ruhm, Größe und Wachstum wohl mehr bei getragen: die lauten Schützenfeste mit ihrem unaufhörlichen Geknalle, oder aber ein stiller Forscher ehedem wie Jakob Grimm?

Zu solchen stark äußerlichen Zeugnissen eines unfruchtbaren Niederganges in Wildenbruchs dichterischer Entwicklung kommt als innere negative Eigenschaft leider auch die Thatsache einer immer mehr zunehmenden Bequemlichkeit in der dramatischen Technik noch hinzu, die ihn einer ernstlichen Schürzung des Knotens durch die Handlung, wie schon einer schärferen Charakterisierung ängstlich aus dem Wege gehen, das Ganze ihn zu sehr *en masse,* in historischen Typen nur behandeln und ihm in lose an einander gereihte „Bilder" aus einander fallen läßt. Nichts ist wohl bezeichnender für diese Art von Technik als der Umstand, daß ich doch nicht das Geringste versäumt zu haben glaube, obwohl ich erst zum zweiten Vorgang — infolge einer Behinderung — im Zuschauerraum erscheinen konnte. Was er an feiner Individualisierung und wirksamer Kontrastwirkung noch

heute zu leisten vermöchte, welche Kraft der Dialektik, welcher urwüchsige Humor und welch' ehrliche Empfindungswärme in der Diktion ihm nach wie vor zu Gebote ständen, das zeigen uns seine Szene in der Kneipe zu Köllen, die drollige Figur des Bürgers Schönbrunn, die Zwiesprachen des Kurfürsten mit Schwarzenberg und Oberst von Rochow und so manches Andere, dem frisch pulsierendes, dramatisches Leben und starke Bühnenwirksamkeit zum Mindesten nicht abzustreiten ist; wogegen man an seinem dramaturgischen Blick wieder ganz verzweifeln möchte, wenn man sieht, was er aus dem Statthalter von Brandenburg und Moritz August gemacht, oder aus des Letzteren Schwester und der Liese Blechschmidt alles nicht gemacht hat. Eines aber hat das Drama immerhin an sich, das ihm keine nörgelnde Kritik nehmen wird: den Charakter eines anhaltend fesselnden, in seinem Farbenreichtum und Bilderwechsel, mit seiner begeistert gehobenen Ausdrucksweise und seiner durch glänzende Kostümierung blendenden Gestaltenfülle exoterisch zugkräftigen Volksschaustückes für die breiteste Masse. Darum, so komme ich zum Schluß: daß den „Neuen Herrn", und wäre es auch nur zum Studium, man wohl einmal ansehen und anhören muß.

2. Meister Balzer
(1895)

Wie sagte doch gleich der Δ-Refrent der „M. Allg. Ztg." von unserem Dichter? „Herr Ernst v. Wildenbruch gehört zu den best eingeführten und leistungsfähigsten deutschen Theaterfirmen. Er führt jede Branche, und seine Muster treffen den Geschmack der Saison. Darin berührt er sich mit Sardou. Allerdings hat Sardou mehr Geschick, dafür hat Wildenbruch mehr Charakter. Sardou ist raffiniert, geistvoll, boshaft; Wildenbruch treuherzig, gemütvoll, feierlich. Er kennt sein Publikum; er weiß, was er der Reputation seiner Firma schuldig ist. Es ist eine alte, bei-

nahe ehrwürdige Firma; fast jeder Chef des Hauses ist durch künstlerischen Bankerott ein schwerreicher Mann geworden: Kotzebue, Raupach, Charlotte Birch-Pfeiffer. Kein Zweifel: Wildenbruch setzt die kerzengerade Entwicklungslinie des deutschen Drama's fort, er hat die Geschmacklosigkeit eines ganzen Volkes hinter sich . . ." Keine Frage, unser Autor ist ja selber solch' ein „Rosengartner" (wie er ihn in diesem Stücke zeichnet), der immer gleich dahin schwenkt, wo er gerade den Erfolg winken, wohin die Bewegung just gehen sieht. So hat er, je nachdem eben der Hase lief und Kulturkampf, Naturalismus, Symbolismus oder soziale Frage gerade spielte, bald mit dem „Neuen Gebot", bald mit der „Haubenlerche", dann wieder mit dem „Heiligen Lachen" und nun hier mit dem „Meister Balzer" die entsprechenden Konzessionen seiner Zeit, ihrem Geiste und ihrem Geschmacke gemacht. Dem „Ich kann nicht anders!" des echten Künstlers, dem Ausdruck einer drangvollen inneren Not, deren Entäußerung trotz aller Fehler, Schwächen und Mängel dann wie ein urnotwendiges Naturereignis uns stets berührt, stellt der erfolgverwöhnte Bühnenpraktiker sein gewandtes: „Ich kann auch anders!" gegenüber, dessen hohler Kulissenidealismus unter beneidenswertem Verzicht auf jede psychologische Vertiefung, mit schön klingenden Redensarten und in einer *realiter* unmöglichen Handwerkssprache, gleichwie auf Stelzfüßen, pathetisch einher schreitet und dabei, starke Anleihen bei der Thränendrüsenseligkeit zu machen, nicht die allergeringsten Skrupel jemals hegt. Immerhin in einem Punkte, da kann auch ein Wildenbruch gar nicht „anders", vermag der „Unentwegte" schlechterdings niemals zu entgleisen, müßte er sich doch nicht mit solcher Emphase den staatserhaltenden Parteien beizählen: das aber ist das rückgratlose Kompromiß in all' den Dingen, wo der unerbittliche Ernst einmal ausgekostet und konsequent auf die tragische Spitze getrieben werden müßte. Wie Max Kretzer in seinem realistisch packenden, tief ernsten Zeitgemälde vom „Meister Timpe", will es auch Wildenbruch hier einmal mit der brutalen Vernichtung des ehrlichen Kleingewerbes durch die moderne Großindustrie als aktuellem Dramenthema versuchen; aber in seinem staatserfreulichen, angenehmen Optimismus — zu zwei

Drittel National-Zeitungsleser und einem Drittel „Deutsch-freisinniger“ Manchestermann — sieht er nur die „natürliche Aufsaugung“ zu leistungsfähigeren Betrieben; und man braucht daher nur seinen ganz zahm, als Werkführer der Fabrik endigenden „Künstler“ und Uhrmacher zu der tragischen Kretzer'schen Gestalt, den in seiner eisernen Beharrlichkeit ungebrochenen Drechslermeister, zu halten, um sofort den unfruchtbaren, öden und noch dazu „moralisch“ höchst verballhornten Abklatsch bei Wildenbruch zu erkennen. Das ist wohl ein Ausgang, aber doch keine Lösung nach derartigen Voraussetzungen.

Etwas unverbesserlich Nationalliberales steckt also in unserem Drama, eine Halbheit, die — innerlich voller Hoch- und Stock-Konservatismus — äußerlich in zwangvollen und eingebildeten Fortschrittsfragen plötzlich abbiegt und zu Gunsten einer scheinbar „freieren“ Zukunft gelegentlich doch gehorsam und bequem umfällt. So ist an „Meister Balzer“ schließlich wieder ein „Pastor Brose“ der Gott wohlgefälligen, leeren Salbung (ohne jenen philosometischen Beigeschmack übrigens, der der L'Arronge'schen „Komödie“ fatal genug anhaftet) zuversichtlich verloren gegangen. Und daß wir es in dem Titelhelden mit einem Vertreter des Handwerkes ganz alter Observanz und recht unmoderner Richtung, aber immer noch mit goldenem Tantième-Boden, zu thun haben, zeigt sich überdies auch daran, daß in dem Hause Balzer so unendlich viel geplauscht, getändelt, oder vom Uhrenkunstwerk und dem Weltgesetze phantasiert, dabei aber so wenig wirklich gearbeitet und geleistet wird. Nun begreifen wir doch einmal, warum man seine Reparaturen trotz aller wohlfeiler Versprechungen niemals zur rechten Zeit erhalten kann! Es ist hierbei zwar eine gewisse Einheit der Bildersprache noch erreicht, die Organik der Gleichnisse auch bis in das Werkzeug des Wahnsinnes hinein vom Dichter aus dem Metier glücklich her genommen und fest gehalten. Allein, wenn das nur nicht alles so sehr den Eindruck des Aufgeklebten, rein verstandesmäßig Angewandten machen wollte! Da ist aber auch nichts, rein gar nichts, das irgend lebendig erschaut und innerlich geistig verbunden wäre. Ebenso mußte, was das rein Technische der dramatischen Anlage betrifft, bei einem so gewiegten Bühnenroutinier (wie

Wildenbruch) die unsägliche Breite des I., namentlich aber des III. Aktes, billige Verwunderung zuletzt erregen. Man hat sich ja noch freuen dürfen in den ersten Aufzügen über die, wenn gleich allzu ausgedehnte, so doch frisch entworfene Szenenführung und die, wenn auch nicht allzu tiefe, so doch konkret-anschauliche Daseinsgestaltung. Immerhin, der ganz unleidliche III. Akt hat hier alles günstige Vorurteil wieder umgeworfen, und da nun gerade dieses Stück sehr gut gespielt ward, kommt man leider in die eigentümliche Lage, eine Vorstellung empfehlen zu sollen, deren Unterlage man Angesichts ihrer lauen Stellung zum Zeitgeist eigentlich durchaus nicht befürworten kann.

3. König Heinrich
(1896)

„Seit langer Zeit ist kein ernstes Drama mit so einmütiger Freude und Begeisterung begrüßt worden, wie ‚König Heinrich', hat keine Berliner Bühne eine so hoch und freudig gestimmte Menge gesehen, wie das ‚Berliner Theater' am Abende des 22. Januar 1896 sie bot. Den Freunden der alten Kunst hat es die Seele erquickt, den Fanatikern der neuen aber mancherlei — so hoffe ich wenigstens — zu denken gegeben. Ich möchte dabei jedoch nicht mißverstanden werden und möchte vor Allem jener Neigung, aus dem großen Siege Wildenbruchs Kapital für einen Sieg der alten Kunst über die moderne zu schlagen, sehr energisch entgegen treten. Dem Dichter und seinem Werke wird dadurch der schlechteste Dienst erwiesen, indem man ihn zum Parteimanne macht . . . . . . Wenn er jetzt einen Sieg auf seinem Gebiet errungen hat, so hat er ihn auch nicht errungen als Parteimann einer Richtung, sondern für die deutsche Kunst als Ganzes. Er hat den Beweis geführt, daß der Ast am Baume des deutschen Drama's, den Viele für abgestorben hielten, noch voll Saft und Kraft ist . . . . . . Wer es gut

meint mit der deutschen Litteratur, soll sich freuen, daß nach langer Dürre es jetzt aller Enden mannigfach aufgeht . . . . . . Nationales Ehrgefühl und Selbstbewußtsein regt sich vor Allem jetzt ungleich stärker auf dem Gebiete der Dichtung und der Kunst. Ja, es ist geradezu das eigentümliche Merkmal einer neuen deutschen Dichtung, die das Vaterländische sucht in der liebevollen Versenkung in deutsche Art und deutsches Wesen. Auf diesem Gebiete treffen der Dichter des ‚Florian Geyer‘ und der Dichter von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht‘ zusammen.“

So Berthold Litzmann in der soeben ausgegebenen 3. Auflage seiner wertvollen und gehaltreichen Vorlesungen über „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart“ (Hamburg, bei Leop. Voß) ganz am Ende, während die „Grenzboten“ in ihrer Nummer 6 vom laufenden Jahrgang einen lesenswerten Artikel „Von den Berliner Theatern“ mit folgenden Sätzen über den Erfolg Wildenbruchs abschlossen: „Man sah hier wieder einmal ein glänzendes Beispiel des alten ‚Bühnenmetiers‘, keine Stimmung, sondern Handlung, und darüber freute man sich. Herr Hauptmann ist im ‚Florian Geyer‘ gewiß viel ‚historischer‘ gewesen als Herr v. Wildenbruch im ‚König Heinrich‘, das Bauernkriegdrama weist eine große Fülle geschichtlicher Einzelheiten auf; aber der Vorzug des Einen ist der Fehler des Andern: bei Hauptmann nicht jene wild hin rauschende geschichtliche Handlung, bei Wildenbruch nicht jenes innige Bestreben, den Geist der geschilderten Zeit zu erfassen und zur Anschauung zu bringen. Der Eine erstickt im Detail, der Andere verschmäht alles Detail und bleibt auf der Oberfläche der äußeren Ereignisse. Gelänge es, von Jedem der Beiden die Vorzüge aufzunehmen und zu verbinden, dann wäre der Ton geknetet, aus dem ein Meisterwerk geformt werden könnte . . . . . .“

Ich war nun in's Theater gekommen mit dem ehrlichsten Vorhaben — ja, ich darf wohl sagen: in der bestimmtesten Erwartung, diese Gedanken auch meinerseits teilen zu dürfen. Wenn mir auch die Wildenbruch'sche Bühnenkunst bisher noch gar niemals und nirgends eine tiefere Teilnahme abgerungen hatte — bei uns Allen vom kritischen Fach und zünftigen Bau lag seit

selbiger Berliner „König Heinrich"-Aufführung doch so etwas in der Luft, das wie notwendige Korrektur des modernen Stimmungs-Dusels und Milieu-Zaubers sich anlassen wollte. Man hatte das unabweisliche Gefühl, mit einem Male, daß ein entscheidender, kritischer Wendepunkt in diesen Fragen eingetreten war, und in eine ganze Reihe von Leitaufsätzen selbst modernster Stimmführer war plötzlich, fast wie auf Kommando, ein Ton über gegangen, der den Jungen und Neuen gewisse Versäumnisse bei ihrer psycho-physiologischen Zersetzungsmethode in Bezug auf kräftigere und breitere Wirkungen eindringlicher vorzuhalten schien. Schließlich müßte ja auch der schon ein Unmensch sein, auf den die hohe Ziffer der Berliner „König Heinrich"-Aufführungen (150 seit Januar d. J.!) ganz eindruckslos bleiben könnte. Die Dresdener Wirkung der Wildenbruch'schen Neuheit ist nun aber — bei mir persönlich wenigstens — weit hinter jenen Erwartungen doch zurück geblieben. Daß der Aufführung die Schuld an dieser Enttäuschung zu zu schieben wäre, ist nicht wohl anzunehmen. Von Seiten der ehrgeizigen Direktion und einer zielbewußten Regie war unseres Erachtens alles geschehen, um einen tiefer gehenden Erfolg zu gewährleisten; auch die beiden gastierenden Hauptdarsteller, Adalbert Matkowsky und Gustav Starke — so sehr sich schließlich über ihre Auffassung streiten und über ihre Darstellung auch reden ließe — konnten dem Werke sicherlich nicht zum Schaden gereichen. Die Ursachen dieser Abflauung müssen also schon anderswo zu finden sein.

Was mich ganz besonders stark verstimmt hat, diesen langen Abend — ich spreche immer nur rein persönlich, denn wenn irgendwo, so ist hier einmal durchaus subjektive Fassung des Urteiles am Platze, wo das Resultat nichts weniger als etwa einem ausgesprochenen Mißerfolge beim Publikume gleich sah — was mich hier also verstimmt hat, es war der Umstand, daß ich Ernst von Wildenbruch abermals als aktuellen Dauerredner, so zu sagen wieder als nationalliberalen Leitartikler von der „berauschten Brustton-Weis'", Spielart: „National-Zeitung", entdecken mußte. Das reine, ödeste Kulturkampf-Gemälde ist es ja, was er uns da unter dem Banne einer fanatischen Autosuggestion

entrollt — jener so genannte, abgestandene „Kulturkampf“ unendlich traurigen Angedenkens, der unter unsäglich viel hohlem Phrasenschwall einer engherzigen, pseudo-freiheitlichen Gesinnung den Streitfall immer nur vom Standpunkte des eifersüchtig-beschränkten, äußerlich-interessierten Evangelischen Bundes (niemals von dem der innerlichen Realität des katholischen Bekenntnisses) als eine politische Frage der Machtsphäre lediglich auffaßt und in seiner selbstgefälligen Gemeinplatz-Oberflächlichkeit gar niemals den dahinter stehenden, moralisch-geistigen Werten wirklich auf den Grund zu gehen versucht. Hier stehe ich, ein durch und durch protestantisch erzogenes Kind Süddeutschlands, das sich mit freudigem Stolze zum „evangelischen“ Glauben der geistigen Freiheit und der Errungenschaften „reformatorischen“ Lebens bekennt, aber trotzdem — oder vielleicht gerade deswegen — das Wort hier aussprechen muß: diese vom „Aufkläricht“ besessenen, in ihrer platten Nüchternheit zu Terroristen vom reinsten Wasser werdenden Herren Nordländer haben keinen Begriff davon, was die katholische Kirche als religiöses Prinzip und sittliche Macht im Süden eigentlich bedeutet, welche wahren Qualitäten und edlen Faktoren in ihr wirksam sein können. Wer ihren Geist, ihren Ernst und ihre Tiefe nicht besser, als wie etwa aus E. von Wildenbruchs „König Heinrich“, kennen gelernt hat — wahrlich, *den* mag man nur aufrichtigst bedauern!

Gar nicht so unverständlich ist es nunmehr, nach Anhören dieses neuen Wildenbruch, daß das *Königl.* Schauspielhaus zu Berlin, wie auch unsere Dresdner *Hof*bühne, sich ihm von vorne herein verschließen *mußten*. Es ehrt den Dichter und zeigt, daß er es mit seinem hohen — Entrüstungspathos möchte ich es beinahe schon nennen, wenigstens durchaus ehrlich, mit warmer Überzeugung von der *seinem* Kopf nun einmal so erscheinenden Sache meint, wenn er sich nicht durch allerlei Konzessionen und „selbst verleugnende“ Umwege diese Aufnahme nachträglich erschlichen hat; er scheint uns darin sogar männlicher als Gerhart Hauptmann Farbe zu bekennen, welcher bekanntlich alle Augenblicke durch seinen Rechtsanwalt die Unterschiede, welche die Weber-Zustände der 40er Jahre von dem heutigen Sozialismus

trennen, ganz unnötiger Weise besonders hervor heben läßt. Wir glauben aber auch kaum, daß der in Ton, Tendenz und Anlage unter dem „historischen“ Kostüm immer wieder hervor blickende, nun einmal verhetzende Grundcharakter des Werkes durch gelegentliche Verbesserungen je ganz wieder hätte beseitigt werden können. Und so viel steht uns zweifellos fest, daß eine offizielle reichshauptstädtische Aufführung dieses Drama's, in dem unter der Losung: „Hie Staat — hie Kirche!“ so viel fulminantes Parteigerede herüber und hinüber geht, als einseitige Stellungnahme von Oben, zu Gunsten des „Willens zur Macht“ und entgegen dem „Willen zur Erlösung“, sofort scharf als Gemeinmachung und Einmischung in den Streit der Parteien hätte empfunden werden dürfen. Um so schärfer sogar, als der leidige Kulturkampf von *anno* dazumal, der nie diesen Ehrennamen hätte führen sollen, heut zu Tage gottlob aus getobt hat und jeder Versuch, ihn auf's Neue in den Gemütern herauf zu beschwören, unbedingt vom Übel sein müßte. Keine Spur vom „Geist der Zeiten“ in den effektvoll umgehängten Prachtgewändern einer geschichtlichen Vergangenheit, sondern im Grunde nur der Herren eigener Zeitungsgeist — eine sehr irdische, kleinliche Auffassung jenes alten Wortes: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!“

Auch ein Anderes muß mit lebhaftestem Bedauern noch hier mit aufgegriffen und vermerkt werden. Schon längst hat uns Wildenbruch gezeigt, daß er als Dichter den Mantel nach dem Winde der Zeitströmungen geschickt zu hängen weiß und sich gern in den verschiedensten Spielarten gefällt. „Karolinger“, „Marlow“, „Haubenlerche“, „Quitzows“, „Heiliges Lachen“, „Meister Balzer“ und nun wieder „König Heinrich“: sie bedeuten doch so ziemlich die Extreme dichterischen Schaffens in einem organisch sein sollenden, künstlerischen Entwicklungsgange. Wie seine Charaktere nach den äußeren Thatsachen zu geraten, nicht ihrerseits diese zu bestimmen pflegen, so auch Wildenbruch als dichterischer Charakterkopf läßt sich zu sehr tragen von den äußeren Zeichen der Zeit, statt diese zu gestalten zu selbständigen, in sich beschlossenen Gebilden, nach innerem Gesetze schöpferischen Müssens. Neuerdings hat er ganz ersichtlich viel Nietzsche gelesen, aber just nur so, wie ihn einer

liest, der die Schlagworte zu einem breiten Volks-Programme braucht. So ist unter seinen begeisterungsfreudigen Händen der Königliche „Übermensch“, dessen Wille nach einer gewissen Eintragung in einem gewissen Münchener Goldbuche höchstes Landesgesetz ist, in die historische Figur Heinrichs gekleidet, gar kein Übermensch, sondern nur ein stark impulsiver, aber zugleich nervös-dekadenter (vergl. die Weihnachts-Rührszene!) Augenblicksmensch geworden, voller Wallungen und Wandlungen, weil es seinem Blut einmal so gefällt und er scheinbar immer Neues braucht; nicht aber, weil ein inneres Lebens- und Gattungsrecht von unweigerlich höherer Bestimmung, gleich einem unaufhaltsamen Naturereignis, eben diesen teleologischen Lauf nimmt.

Man hat Wildenbruch schon oft vorgeworfen, er zeige allzu wenig die inneren Triebfedern der Handlung in seinen Personen auf; ich finde, daß er zu viel an seinen Helden herum motiviert. Wäre dem nicht so, so hätte ihm nicht der leidige Widerspruch mit unterlaufen können, das politische Moment des Kanossaganges mit religiösen Seelenbedürfnissen in seinem Titelhelden so unmöglich zu verquicken, daß er diesen Knoten später im entscheidenden Momente durch die nackteste Politik allein wieder zerhauen und seine eigenen Ideen dadurch, völlig inkonsequent, schließlich noch desavouieren und durchkreuzen muß. Man hat am „König Heinrich“ ferner gerühmt, daß gerade hier der Konflikt zwischen den beiden kämpfenden Gegnern: dem Papst und dem weltlichen Herrscher, durch menschliche Züge unserem Herzen näher gebracht und verständlicher gemacht worden sei; ich kann lediglich ein ungenießbares Überschlagen dieses Rein-Menschlichen in wohlfeile, zuletzt vollständig aus der Rolle fallende Sentimentalität an den entscheidenden Stellen entdecken. Endlich hat man als unbestrittenen Vorzug an Wildenbruch'schen Dramen immer und immer wieder die „großzugig berauschende Aktion“, die „Macht der Situation“ hervor gehoben; und doch konnte ein namhafter heimischer Litterat diesmal nach dem dritten Akt, etwas scharf zwar, aber gewiß nicht unberechtigt, von der „monumentalen Langeweile“ dieses Stückes zu mir sprechen! Auch die Wildenbruch'sche Sprache — halb theatralische Rhetorik und komödianten-

hafter Bombast, halb wieder verbrauchteste Gewöhnlichkeit und abgegriffene Münze — bleibt für ein realistisch geschultes Ohr eine schier unerträgliche, weil unaufhörliche Qual zu nennen: wenn der Titel „König Heinrich“ auf dem Zettel steht, wollen wir doch nicht zur Schaustellung und Kraftleistung eines linguistischen Champion-Kämpen eingeladen sein. Wir werden ja sehen, wer von uns Recht behält und was die Litteraturgeschichte der Zukunft von dem Namen Wildenbruch zu vermelden haben wird — das große Sieb der Zeiten ist von jeher gegen Dichter wie Kritiker streng unerbittlich gewesen. Ich sage einstweilen: Ernst v. Wildenbruch = „*Monstre*-Konzert“!

Ein Vorzug wird seiner Bühnentechnik wahrscheinlich bleiben, aber er ist in unseren Augen zuletzt auch ein solcher des „Metiers“, der in den erhitzten Berliner Litteratur-Kämpfen der bewußten Januartage viel zu kurzsichtig-schroff von gegnerischer Seite hervor gekehrt wurde, weil er thatsächlich einen wichtigen, wenn auch nur vorüber gehenden, dramaturgischen Vorsprung gegen G. Hauptmann z. B. ausmachte: die ausgezeichnet klare, plastische Anlage und übersichtliche Gruppierung, die Ausscheidung aller unwesentlichen Momente im Grundbaue des ganzen Drama's. Nach allen Regeln volkstümlich-eingänglicher Kunst wird nach einem vorahnungsvollen, aufdringlich zukunftsschwangeren Vorspiele zuerst das Thema Heinrich, dann das Thema Gregor ausschließlich und allein erschöpfend behandelt, als dann nochmals jeder der beiden Gegenspieler, diesmal in seinem inneren Konflikte mit dem andern und diesem sich bereits nähernd, aber gesondert für sich, vor geführt, um erst gegen den Schluß hin den wohl vorbereiteten Zusammenstoß mit voller Kraft vor sich gehen zu lassen. Kann man markanter ein Gerippe zeichnen, systematischer eine Handlung führen? Dort, im „Florian Geyer“, alles Peripherie — ein Überschuß an Detailmalerei, das die Haupt- und Grundlinien überwuchert; hier eher schon zu viel „Zentrum“, um das sich aber alles Übrige, selbst die ausgedehntere Massenwirkung, mehr oder minder zwanglos-einfach gliedert. Aber, wie gesagt, das Handwerk ist's ja nicht allein, was den wahren Dichter macht. Und — wenn auch nicht gerade „Charakterlosigkeit“, so doch: „Physiognomielosigkeit“, dein Name heißt Wildenbruch!

Aus der zeitgenössischen Bühnenproduktion

(Einige Typen)

Richard Voßens Märchendrama „Blond' Kathrein" (1895)

Alle Einsichtigen sind sich ja längst darüber einig, daß der politisch so machtvollen, in Kunstdingen aber ebenso armseligen wie anmaßenden Reichshauptstadt gegenüber unserer deutschen Provinz geradezu die Aufgabe zufällt, die poetischen Kräfte der Nation zu wecken und die künstlerische Produktion unseres Volkes durch planvolle Entwicklung alles irgend an die Oberfläche tauchenden, zeugungskräftigen oder doch hoffnungsvollen Neuen zu sammeln bezw. fördersam zu heben. In diesem Sinne könnte man es also gewiß nur mit Beifall begrüßen, wenn eine Bühne an Stelle des bekannten, allgemein üblichen und durchschnittlichen, würdelosen Hinhorchens nach dem von Berlin her wehenden Wind, endlich auch selber beherzt, freudig und gerne die Initiative ergreift und mit Erstaufführung neuer Stücke, für das übrige Deutschland (einschließlich Berlin) Beispiel und Richtung gebend, energisch einmal voran schreitet. Stark, leistungsfähig, hinreichend groß und ansehnlich ist sie ja dazu, und wie sehr wünschten wir, daß ihr nach langen Fehlschlägen endlich ein schöner Wurf dieser Art gelänge, ein Erfolg gerade der Provinz erblühte, den ihr alle anderen Theater von Ruf alsbald neiden und *nolens volens* nachspielen müßten! Namentlich im vorliegenden Falle wäre dies von einer einsichtsvollen Kritik um so lebhafter zu würdigen ge-

wesen, als ganz zweifellos schon sehr viel guter Mut und gläubiger Ernst dazu gehört hat, bei dem Voß'schen Stück über die Lektüre hinaus an die Einstudierung überhaupt zu gehen. Wenn nur dabei nicht immer wieder auch zu befürchten bliebe, daß eine Reihe derartiger, unglücklich-unerquicklicher Mißgriffe ihren (zu einem wirklich fruchtbaren Durchgreifen so dringend notwendigen) Kredit am Ende vollends noch gar untergraben könnte! In der That glauben wir nach dieser Ur- und Erstaufführung kaum, daß sich erst noch eine besondere Tafel: „Vor Ankauf wird gewarnt!“ bei unserer Neuheit nötig machen dürfte, um ihre Rundfahrt über die deutschen Bühnen rechtzeitig zu verhüten. Weit eher schon möchte sich für den Dichter ein Patent auf seine Dichtung empfehlen, um uns nun wenigstens vor weiteren Nachahmungen gesetzlich zu schützen, – und ein Vermahnungs-Plakat: „Hier liegen Fußangeln und Schlageisen!“ vergraben, um alle Nachahmer zum Voraus schon recht tüchtig von Ähnlichem abzuschrecken, sei auf jeden Fall und in aller Form hiermit unserseits gleich in Vorschlag gebracht. Denn derartig symbolistisch-naturalistisches *„Mixtum compositum“* aus Wolfsschlucht, Hexenküche und Walpurgis, aus Dante, Shakespeare, Byron, Goethe, Kleist, Weber, Mozart, Ibsen, Sudermann, Hauptmann, Holbein, Boecklin, Stuck, Sandreuter und Watts . . . wenn das erst einmal als Pseudo-Realismus bei uns „Mode“ werden würde in deutschen Landen, dann hole ein „junger Tod“ lieber alle „blonden Kathreinen“ zuvor schon, ehe daß sie auf der Bühne oben erst dem „jungen Tod“ ihr Kind, qualvoll genug, langwierig abringen müssen!

Man mißverstehe mich nicht. Ich möchte hiermit über den Dichter Voß, den ich achte, nicht gerne den Stab gebrochen haben. Ich könnte mir auch sehr wohl denken, daß dem Ganzen eine tief ernste, rein persönliche Lebenserfahrung des Verfassers zu Grunde liege; ja, ich glaube selbst eine solche Mutter persönlich zu kennen, der das beinahe auf's Haar auch begegnet sein könnte. Die Grundidee also ist zweifellos sehr wahr empfunden, und der Kern scheint mir durchaus echt und gut zu sein. Bei dieser zugestanden ideellen Anlage gebricht es nun aber durchaus an der angemessen

künstlerischen Durchführung; zu diesem gehaltvollen Ernste tief schwerer und dabei hoher Lebensauffassung tritt leider jene unheilvolle Mischung in Voßens eigener Natur mit hinzu, die sein Talent bei allzu sehr gesteigerter und mitunter auch allzu flüchtiger Produktion in geschmacklosen Rührsamkeiten und gewaltsam-quälerischen Seelenwühlereien, ja selbst in derben Gefühlsroheiten, pathologisch-krassen Absichtlichkeiten und prasselnden Effekthaschereien (scharf an jener Grenze, wo das Erhabene mit einem Schritte bereits zum Lächerlichen wird) zu einem Pseudo-Naturalismus des Inhaltes — nicht der Form, und zu einem Nachklapp-Realismus der gewollten „Mode" — nicht des künstlerischen Müssens, mehr und mehr aus schweifen läßt: und so ist denn das ganze Unglück auch schon geschehen! Das Unglaublichste ja ist hier ohne alle innere Organik der Gestaltung in einen Theaterabend zusammen gepreßt, und wie ich oben eine Reihe Dichter-, Komponisten- und Malernamen als Paten des Werkes aufzuführen hatte, würde ich hier mit all' den das Stück erfüllenden, aber nicht ausfüllenden Motiven: vom Christbaum mit den brennenden Lichtern unter dem Absingen des Weihnachtsliedes und der Heiligenerscheinung, über den Serpentintanz des roten Mephisto-Samiel-„Hasses" und den „Todtenreigen" hinweg bis zum Krieg und zum Selbstmorde durch die Pistole, vielleicht ganz bequem eine volle Seite ausfüllen können. Es geht nämlich — gleichfalls unter geheimnisvollem Johlen der Wolfsschluchtstimmen hinter der Szene — so ungefähr nach der Melodie: „Das rechte Auge eines Wiedehopfes, das linke eines Luchses", und bei dem Ausreißen der Augen Käthchens hab' ich — ich weiß nicht, warum? — unwillkürlich auch noch an das unter den Sehenswürdigkeiten mit ausgelegte bemalte Auge einer antiken Statue in unserem Dresdner Antiken-Museum lebhaftest denken müssen. Dieses maßlos ausgeschöpfte „Zu viel!" — es ist so recht eigentlich die Signatur unseres Werkes und das Ungesunde daran; und wenn es schon sicher ist, daß der moderne, echte Naturalismus stark auf die Nerven geht, um so viel sicherer ist es doch noch, daß solch' verzerrtes Mischlingswesen einer bedeutenden Absicht ohne innerlich einheitlichen Stil („Madame *Sans-Style*" wollen wir diese „Blond'

Kathrein" doch künftig nennen!) die Stärksten des stärkeren Geschlechtes selbst, und gerade sie, nieder werfen und vollends gar um bringen muß.

Richard Voß haben ganz augenscheinlich die Lorbeeren des Hauptmann'schen „Hannele" nicht mehr recht ruhig schlafen lassen. Nicht nur das Bett mit dem fiebernden Kinde, dem hoffnungslosen Arzt und den herein drängenden, taktlos klatscheifrigen oder gewinnsüchtigen Hausweibern (die eine wieder mit dem obligaten Gebet- oder Gesangbuch) finden wir auch bei ihm — sogar bis auf die Todeserscheinung, den Traum der Heldin und später die Diakonissin wiederholen sich die bedenklichen Äußerlichkeiten jener Kopie in diesem Stücke. „Märchenspiel" nennt dabei auch er sein Werk — bekanntlich ein Begriff, mit dem jetzt sehr viele deutsche Dichter, die nie selbständig genug waren, um eine solche Form auf eigene Faust einmal wagen und maßgebend begründen zu können, gerne frei spazieren gehen. Weit richtiger indes hätte er es schon „Traumdichtung" genannt; denn es ist (leider!) eine solche, mit starkem Hinschielen zudem noch nach dem Humperdinck'schen „Märchenspiele", so wenig vollkommen auch die Einführung und Heraushebung des Traumes als Bild innerhalb der einzelnen, ihn umschließenden, dramatischen Vorgänge dem Verfasser gelungen scheint. Das machten nun die älteren Dramatiker ehedem in der Regel weit harmloser, indem sie hinten einfach eine Wand weg zogen und an der vorne schlafenden Person die Traum-Visionen dann vorüber ziehen, oder aber sie durch einen Zauberspiegel u. dergl. zugleich mit dem p. t. Publikum das Kommende „intuitiv" erschauen ließen. Nun besehe man sich aber einmal, wie Hauptmann seinen Traum im „Hannele" ganz haarscharf, so zu sagen exakt, motiviert und ab gehoben hat, wie er eine streng physiologische Basis, sowie eine klare szenische Gestaltung gegeben — kurz, wie er ihn aus durchaus naturalistischem Schoße, als ideale Poesie gleichsam der realen Erdenwelt, hervor blühen ließ. Auch an seiner Darstellung hatten wir ja noch manche Unvollkommenheiten wohl aus zu setzen, die für die Folge einer technischen Verbesserung dringend bedürfen würden; aber eben jenes Grundverhältnis ist nun doch nach gewiesen und steht

seither als das Neue in der dramatischen Litteratur jetzt einmal da. Dort also war das Traumbereich medizinisch gleichsam eingeführt und empirisch-psychologisch durchaus befriedigend erklärt; in Humperdincks Märchenoper wiederum als „Traumpantomime", will sagen als Phantasiegebilde der nach starker Erregung im Walde ausruhenden Kinder, durch die Musik von vorne herein in ihrer Idealität wohl begründet. Anders in diesem unglückseligen „Kathrein"-Spiel, wo es nicht nur erkältend als blinde und unklare Mode-Nachäffung (ich kann mir nicht helfen!) jener beiden Vorläufer heraus kommt, sondern noch obendrein durch fortwährende Verwischung der Grundlinien zwischen Realistik und Idealitätssphäre, sowie durch ganz unverständliche szenische Anordnungen, das an und für sich in solchen Dingen nicht allzu scharfsichtige Publikum kopfscheu machen muß, und so erst recht für die weitere Entwicklung unserer deutschen Dramatik, wenn nicht alle Grundvesten wanken sollen, wirklich eine ernste Gefahr bedeutet. Man muß sich halt doch vor Allem einmal darüber klar werden, daß der Epiker dergleichen wohl mit je drei *, an der kritischen Stelle des Eintrittes der Traumvision, sehr einfach abmacht, dagegen im dramatischen Falle zuletzt doch einzig und allein nur begleitende Tonkunst im Stande wäre, die Idealitätssphäre der Traumesvorgänge plastisch gegen die rezitierte Handlung ein zu rahmen und in solchem Rahmen klar und deutlich auch wieder vom übrigen Real-Drama als ein Ganzes ab zu heben: — eine Aufgabe, welche die G. Pittrich'sche Musik so, wie etwa die M. Marschalk'sche dem „Hannele" gegenüber, leider nicht stilgerecht erfüllt hat. Man muß auch dies endlich noch einsehen lernen (was wir seit Jahr und Tag ja unaufhörlich predigen, und worin uns die spätere Zukunft noch einmal glänzend rechtfertigen wird): daß dasjenige, was von allen diesen Dingen künstlerisch, in Übereinstimmung mit der bisherigen historischen Entwicklung des Drama's und der Musik, dargestellt werden kann, bereits in's Wagner'sche „Gesammtkunstwerk" rein und lauter über gegangen ist; daß wir es bei all' diesen jüngsten, ohne Dekorationsmusik schon gar nicht mehr denkbaren, „Traumdichtungen" und „Märchenspielen" im Grunde genommen nur

mit ahnungsvollen, aber leider häufig doch recht zwitterhaften, gedankenblassen Nachklängen nur eben jener künstlerischen Weltthatsache in der dramatischen Kunst: Richard Wagner — zu thun haben. Ehe man aber aus der Musik, an Stelle der bisherigen akzidentiellen und sekundären „Begleitung", hier nicht vollends den primären, dionysischen „Urschoß" machen wird, aus dem heraus die dramatischen (apollinischen) Spiele auf der Bühne oben alsdann geboren werden (Nietzsche: „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"!), wird diese Richtung nur eine halbe sein und bleiben, und müssen alle diese ernst gemeinten, doch durchaus irrenden und jedenfalls unreifen, modernen Versuche, jene Idealität dem rezitierten realistischen Drama wieder ein zu verleiben und frisch zu gewinnen, als vollkommen ohnmächtig scheitern.

„Blond Kathreins" Leidensgang (um hier nur wenigstens eine Andeutung dessen zu geben, was die poetische Seite des seltsamen Inhaltes in unserem „Spiele" und seine menschliche Herzenswärme aus macht) — er besteht vornehmlich darin, daß sie ihr unehelich geborenes Söhnchen Erich, ein „Kriegswaisenkind", dessen Vater den „Heldentod der Ehre" auf dem Schlachtfelde mittlerweile gestorben, nur allzu sehr liebt. Da es, rettungslos erkrankt, just am heiligen Abende von dem (merkwürdiger Weise Violine spielenden und eigentlich „seelenvergnügten") „jungen Tode" geholt werden soll — als welcher mit Einwilligung Gottes, im Gegensatze zum grausigen „alten" Tod, nur die abruft, die selber gerne mit ihm gehen wollen —, da möchte sie diesem ihren Jungen mit Hülfe ihrer eigenen Schutzheiligen Katharina, die aus dem Bilde lebend zu ihr herab steigt, um sie unterstützend zu begleiten, mutig noch rasch ab gewinnen. „Mutterliebe, das ist ja wohl nicht von dieser Welt", so hatte sie immer empfunden, und der Arzt hatte auch einmal gemeint: „Ja, Mutterliebe vollbringt Wunder!" Und ihre Liebe vollbringt Wunder, indem sie dem Tod auf seiner Fahrt durch den Weltenraum voll Angst nach eilt: die „Sorge" schläfert sie ein, den „Gram" erlöst sie zu heiterem Lächeln, sogar den „Haß" wandelt sie in Mitleid, nachdem sie ihr Auge daran gegeben (Fausts Erblindung — Wotans Einäugigkeit,

Tristans „Land, da der Sonne Licht nicht scheint" — Novalis' „Hymnen der Nacht" — mystische Erleuchtung von innen!); nur die „Not" kann sie nicht bezwingen, noch aus der Welt schaffen, sondern allein durch ihr Haar, wofür sie eine graue Locke eintauscht, höchstens ein klein wenig verjüngen. Als sie aber endlich in den „Gefilden der Seligen" droben anlangt und ihren Erich heftig an sich reißt, wird sie in einen (zweiten) Schlaf im Schlafe versenkt — in welchem sie nun die (im dritten Teile des Stückes gespielte) Zukunft ihres Sohnes als Soldaten bis zu dem Punkte träumend erschaut, da dieser den Eltern als Deserteur im Kriege Schande bereitet, sein dem Tode damals von ihr abgerungenes Leben verflucht und ihm mit einer Kugel vor ihren Augen ein gewaltsames Ende bereitet. Jetzt endlich, wenn sie aus diesem letzten, schwersten Traume wieder erwacht, ringt sie nicht mehr dem Tode ihr Kind, sondern sich selbst das aus tiefstem Herzen quellende Gebet ab: „Nicht wie ich will, o Herr, sondern Dein Wille geschehe im Himmel und auf Erden!" „Ergeben sollst du dich, ergeben, so braust es ewig durch das Menschenleben" — dies die, freilich durch mancherlei Sophistik und Allegorienwesen zwischendurch vielfach getrübte, tief bedeutsame Lehre des symbolistischen Spieles . . . . . .

Ausstattung und Darstellung des Ganzen gehören wohl mit zu den schwierigsten Aufgaben, die überhaupt an die Bühnenkunst zu stellen sind. Prospekte werden nicht gespart, und auch nicht Maschinen. Regie, szenische Kunst, Dekorarationsmalerei und Beleuchtungstechnik hatten sich denn auch unter persönlich-geistiger Oberleitung des Verfassers in echt künstlerischer Hingebung zu Sinn berückender Lösung des gestellten dramatischen Problemes hier verbunden. Die Musik Pittrich's ihrerseits verdiente allen Beifall hinsichtlich ihrer charakteristischen, plastischen und drastischen Akzente; auch das lang gezogene Geigenspiel unter dem stummen Totenzug ist geistvoll empfunden und stimmungsreich genug, um den Eindruck körperloser Wesenheit voll stiller (aber freilich auch trübseliger) Ruhe zu unterstützen und sogar die Erinnerung an die Vastitäts-Episode von „Paolo und Franzesca da Rimini" in der Liszt'schen „Dante-Sinfonie" stellenweise mit zu wecken; meine grund-

sätzlichen Bedenken gegen sie habe ich oben bereits geäußert, und entschieden zu rauh und brutal ist dem Komponisten der Kriegslärm — man denke nur: innerhalb eines „Traumbildes" — geraten. Daß für unser l. Publikum der Abend beinahe zu einem wirren „Kesseltreiben" werden mußte, wo ja schon Unsereiner manchmal sich kaum mehr zurecht finden konnte, was Traum, was Wirklichkeit — das darf bei der unerquicklichen Anlage des Ganzen füglich nicht Wunder nehmen. Erst nach dem wirklich aussöhnenden „versöhnlichen" Schlusse des Drama's brach eine wärmere Regung der interessierten Anteilnahme an dem Sinne des Werkes bei ihm durch. Warum aber wohl empfängt den Jungen am Schluß — unter der Engelschaar oben — nicht eine vom Dichter ganz offenbar gewollte Heilandsgestalt? Haben wir uns doch auch seit dem II. Teile des „Faust", selbst in katholischen Landen, an die Erscheinung Mariä auf den Brettern schon gewöhnt, welche ja nicht nur die Welt, sondern auch Hölle und — Himmel bedeuten sollen!

Adolf Wilbrandts „Meister von Palmyra"

(1895)

Der Held dieses Ideen-Drama's ist ein Mann, der die antike Eigenschaft besitzt, ein ebenso guter Staatsmann wie großer Künstler und hoch gesinnter Philosoph zu sein; das Stück selbst aber ist eines von denen, die man eigentlich — nicht definieren kann. Halb griechischen, halb syrischen Blutes, hat Apelles (so heißt der „Meister") seiner Vaterstadt Palmyra in der syrischen Wüste wohlthätige Gesetze und eine geordnete Verwaltung gegeben und ist den Römern gegen die Perser in siegreichem Kampfe beigesprungen. Im Hochgefühle dieser unsterblichen Ruhmesthat empfindet er — darin ein echter Grieche — das brennende Verlangen, in Arbeit, Schönheit und Genuß ewig leben zu können —

„ewig, wenn des Geistes Kraft, das Mark des Arms ihm bliebe, des Daseins Wert zu fühlen und zu halten!“ Und so ließ er sich denn, da er bei der Heimkehr an dem geheimnisvollen „Lebensfelsen“ in der Wüste vorbei kam, von dem darin wohnenden „Geiste des Lebens“, wider den Tod und trotz aller Mahnungen vor der unausbleiblichen Reue, Unsterblichkeit zusichern. Mit dieser wohl ausgerüstet und als glorreicher Künstler vom Vertrauen seiner Mitbürger zu einem erhabenen Tempelbaue berufen, sieht er nun, nach seiner Rückkunft in die Palmenstadt, die großen, weltgeschichtlichen Gegensätze von Heiden- und Christentum in der Periode des römischen Verfalles, vom Christenverfolger Diokletian über den Christenkaiser Konstantin hinweg bis zum Apostaten Julian, allmählich an sich vorüber ziehen, bis endlich die Kunde vom Tode dieses Letzteren und damit des endgültigen Niederganges der hellenischen Kultur in lastender Schwere durch die öden Lande bringt. Muß er so, selbst ein leidenschaftlicher Vertreter heidnischer Lebensanschauung, im geschichtlichen Kulturhintergrunde den Zusammensturz aller seiner Ideale erleben, in den sich zugleich der Einsturz seiner eigenen Werke mit verstrickt, so erfährt er auch in seiner nächsten persönlichen Umgebung, durch den Hingang aller geliebten und befreundeten Wesen, die schmerzlichsten Enttäuschungen, so daß er schließlich einsam und verlassen, ein zehnfach Verwaister, als müder „Wanderer“ über der Erde Rücken pilgert — nunmehr mit dem heißesten Wunsche, endlich dahin genommen zu werden von diesem Dasein, das ihm eine Last geworden. Jetzt hat er Erkenntis gewonnen, „trauernder Liebe tiefftes Leiden schloß die Augen ihm auf“:

„Nur der kann leben, der in Andern lebt,
An Andern wächst, mit Andern sich erneut;
Ist dies dahin, dann Erde thu' dich auf,
Treib' neue Menschen an das Licht hervor,
Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge!“

— ein anderes: „Du hast gesiegt, Galiläer!“

Es ist also mehr Ahasver als Faust, bei allem Anklang an beide Gestalten, was sich in dieser Hauptfigur verkörpert. Es

ist aber auch mehr ein Schauen als ein Schaffen, was diese auszeichnet und beseelt, und hier glauben wir gleich bei der Achillesferse des Gedichtes angelangt zu sein. Es fehlt meines Erachtens nämlich die innere, psychologische und dramaturgische, Entwicklung des Helden zu jenem Todesziele hin. Wie es im musikalischen Leben eine Variationenform giebt, welche das Thema, ohne es wesentlich zu verändern, lediglich harmonisch und rhythmisch mit Figuration umspielt (Haydn — Mozart — Beethoven), und hinwiederum eine solche, die den musikalischen Gedanken innerlich umwandelt, dabei melodisch-thematisch freier durch führt und entwickelt (Beethoven — Wagner — Liszt), so giebt es auch im rezitierten Drama einen Szenenwechsel von Bühnenbildern, die den Charakter gar nicht ernstlich berühren und es über der episodischen Aneinanderreihung von Geschehnissen im Verlaufe einer, nur durch Person und Zeit und Ort zusammen gehaltenen, Handlung nicht zu einer Seelenorganik bringen. Wie man sich manchmal wohl eine Landschaft von einem hohen Aussichtspunkte herab durch verschieden farbige Gläser besieht — sie selbst aber bleibt im Grunde doch immer genau die selbe: so steht auch Apelles, allzu sehr als Betrachter, zu wenig als handelnde, eingreifende Person, all' den ihn umspielenden Vorgängen gegenüber. Und das ihm vom Lebensgeist in einer Art von bedeutsamer und tief beziehungsreicher „Seelenwanderung" zur Seite gegebene, vielgestaltige weibliche Lebewesen, es vertritt hier ungefähr an ihm und seinem Auge die Rolle jener bunten Gläser; ja, es muß schließlich den Helden von außen her, da er gemäß seinem Fluche in sich selber die Kraft hierzu nicht findet, als christliche Heilige und somnambule Seherin zum Sterben erst erlösen. Zu einer höheren dramatischen Einheit gelangen wir dabei überhaupt nur, wenn wir annehmen, daß der Dichter — wie Tod und Leben in zwei besondere Erscheinungen als Gegenpole zerlegt, so auch Körper und Seele, die beiden Seiten des einen Über-Menschenwesens (jene: die das Leben bejahende Kraft, diese: die Verneinung des Willens zum Leben) in Apelles einer- und der fünffachen weiblichen Wieder-

geburt anderseits aus einander halten wollte*): so daß also genau genommen Zoë, Phöbe, Persida, Nymphas und Zenobia immer die Seele des Körpers Apelles auf der jeweiligen Entwicklungsstufe des betreffenden Aktes konkret uns veranschaulichen würde.

Wie sich aber hier schon, in der dramatischen Anlage, diese beiden Faktoren nicht zu einer rein-persönlichen Einheit verbunden haben, so liegt auch noch in der melodramatischen Haltung des poetischen Gebildes ein künstlerisches Zwitterwesen vor, das von uns nicht ganz übersehen werden darf, so sehr dies schließlich auch dem metaphysischen — um nicht zu sagen: „okkulten" — Grundkerne der dichterischen Idee wieder zu Gute kommt. Nicht etwa eine Schwerverständlichkeit und Tiefsinnigkeit seines Inhaltes macht seine Aufnahme für den Zuschauer zu einer solch' anstrengenden Geistesarbeit; sondern die unausgesetzte Anspannung dreier Sinnesqualitäten, die sich hier nicht, wie im Musikdrama, zu einem organischen Eindrucke verschmelzen können (nämlich des Gesichts- und eines zwiespältigen Gehörsinnes: für das gesprochene Wort und die daneben erklingende, oft nur schwirrend-winselnde, im Übrigen freilich ungemein geistreich und stimmungsvoll gehaltene Musik), verursacht die ganz unerhörte Nervenabspannung bis zu einem Grade, daß ich diesen Abend zu meinen alleranstrengendsten Theatererfahrungen überhaupt zählen muß — und zwar wahrscheinlich eben aus meinem starken musikalischen Empfinden heraus, das viele meiner Herrn Kollegen von der Feder vielleicht nicht in dem Maße mit mir teilen. Auf der anderen Seite jedoch wieder: Ist dieser Zug zum musikalisch-lyrischen Elemente hin, bei aller Vertiefung in philosophische Reflexionen, nicht ein erneuter Beweis für das von meiner Seite wiederholt schon eindringlich betonte, in unserer Zeit nun einmal liegende, leidenschaftliche Verlangen und inbrünstige Hindrängen der dramatischen Dichtung

*) Auch im Wagner'schen „Parsifal" ist das ja geschehen, wo gleichfalls Kundry Wiedergeburten der Bejahung des Willens verkörpert; aber hier bildet Amfortas die lebendige Brücke, ist der kranke König das vermittelnde Glied zwischen den beiden diametral gegensätzlichen „Seelen": Parsifal und Kundry. (Bei Goethe wiederum ist es Faust, der sich in Mephisto und Gretchen gleichsam auseinander legt.)

zum Musikdrama? Wie oft haben wir nicht schon auf diese innere Notwendigkeit der künftigen Entwicklung des zeitgenössischen idealistischen Drama's seit Schiller und Goethe, Beethoven und Wagner hin gewiesen, in denen sich die Linien seinerzeit gekreuzt haben! Man muß an diesen zahlreichen Beispielen doch endlich einmal einsehen lernen, daß eine neue Aesthetik den künstlerischen Großthaten unserer Genien nach zu kommen hat; daß auch ein mehr oder minder noch dunkles, da und dort bereits deutliches Gefühl davon in unseren zeitgenössischen Dichtern lebt, und daß der Primat der Phantasie, zumal da, wo es sich um die Vertiefung und Ausdeutung eines all-menschlichen Wahrheitskernes nach seinem inneren Lebensgehalte und seiner typischen Empfindungsseite handelt, seine endgültige Erlösung einzig und allein nur mehr in selbstverleugnendem, liebendem Aufgehen der Dichtung in die Tonkunst zuletzt finden kann. Was edle Schöngeister an derartigen Werken als hohen „Stil“ bewundern, seine reine „Idealitätssphäre“ nennen und als solche, mit schmerzlichem Bedauern gegenüber dem dramatischen Naturalismus, für die gegenwärtige Produktion gern an- und zurück rufen wollen — es ist im Wesentlichen nichts Anderes als eben jener „Geist der „Musik“, aus dem die Tragödie wieder geboren werden muß, und welcher, richtig erkannt und künstlerisch gesteigert, unfehlbar auch immer in der Tonkunst strahlend Wunderreich zuletzt notwendig einmünden wird. Für das rezitierte Drama als solches ist und bleibt die Pforte seit Richard Wagner nur mehr zu einer realistischen Entwicklung und zu einem mehr logischen als psychologischen Ausbau geöffnet; dieser fällt im Wesentlichen dem „Musikdrama“ als solchen zu. . . .

Dies meine beiden grundsätzlichen, aesthetischen Haupteinwände auch gegen das tief anregsame und hoch interessante Wilbrandt'sche Werk selber. Das aber ist zugleich nun alles, was ich etwa Kritisches zu sagen hätte. Alles Übrige erscheint dafür nur um so großartiger, hervorragender und bedeutender — Höhenkunst, edel, schön, groß, erhaben, weit, mächtig, packend und stark, wie ich es von der Bühne herab selten erschaut, noch gefühlt habe. Wahrlich, nicht umsonst hat Wilbrandt, mit wertvollen

Übersetzungen antiker Tragiker (Aeschylos, Sophokles), in den Geist der Alten sich dereinst anhaltend versenkt! Eine köstlich reiche Phantasie-Beigabe beseelt das ernste Stück in jedem Teile, ein über die rein „poetische Form“ und eine nur „schöne Sprache“ weit hinaus reichender, echt künstlerischer Vollgehalt und geistiger Lebensquell von Gottes Gnaden flutet durch das Ganze — von R. Voß'scher Effekthascherei keine Spur; dazu ein innerlich zusammen fassendes (von der G. Pittrich'schen Musik überdies sehr harmonisch getragenes und ungemein charakteristisch noch unterstütztes), lebendiges Stilgefühl von ganz erstaunlicher Kraft und Wirkung. Bei aller ersichtlichen Neigung zu symbolischen Gestaltungen begegnen wir doch nie kalten Allegorien oder reinen Abstraktionen. Bei manch ermüdenden Wiederholungen gewisser Typen, bei gelegentlichem Bedauern, daß der dichterisch so fruchtbare Kulturboden in seinem Zusammenströmen von persischer Naturphilosophie, griechischer Kunst, römischer Politik und christlicher Religion, nur nach zwei Seiten hin und nicht noch umfassender vom Poeten ideell ausgeschöpft worden ist, endlich bei aller — wir dürfen sagen: österreichischen Form eines mehr lockeren dramatischen *Post*, statt eines psychologischen *Propter*, in der losen (statt verknoteten) Aneinanderfügung einzelner Szenenbilder: — bei Alledem, sage ich, ein überragendes und wohl auch dauergründiges Bühnenwerk von der Art jener, die, wenn sie sich auch eines materiellen Erfolges nicht in gleichem Maße erfreuen, doch jeder Bühne, welche sich an sie schon heran wagt, unbedingt zur höchsten Zierde gereichen, deren Aufführung daher auch eine Ehren- und Anstandspflicht jedes leistungsfähigen deutschen Theaters genannt werden muß.

Das anläßlich der Wiederholung schon weit zahlreicher erschienene Publikum folgte denn auch den ernsten Bühnenvorgängen mit einer bei ihm ganz seltenen, ebenso andächtigen wie stellenweise den Atem angespannt anhaltenden Aufmerksamkeit, während es allerdings infolge aller der empfangenen Schauer des Lebens und des Todes am Schlusse zu einer Beifallsspende beinahe wie gelähmt erschien. Und in der That, nicht leicht dürfte sich einem die Leistungskraft des Dresdener Königl. Schauspieles in ihrem ganzen, vollen Glanze strahlender enthüllt und nachdrücklicher

auf gedrängt haben als bei eben diesem, in der Bühnengeschichte (trotz oder eben wegen der voraus gegangenen, erfolglosen Aufführungen dieses Werkes, zu München und Leipzig) als offenkundiges Wagnis immerhin schwer wiegenden Anlasse. Erst Berlin und Weimar haben die Eindrucksfähigkeit dann später endgültig besiegelt. Aber auch den ausgezeichneten Darstellern — wer wollte ihnen warmen, lauten Dank ob ihrer preisenswerten Thaten vor enthalten? Das war wirkliche „Seelenwandlung", nicht blos „Seelenwanderung" mehr, äußerliche Technik nur des Stimmen-, Gestalten- und Garderobewechsels — ein Schönheit atmendes mimisches Ideal in Menschengestalt schien hier erreicht; die heilige Götterwonne tief schöpferischen, edelsten Gestaltens kam auch über den verständnisvollen Zuschauer. Wie überdies die Pittrich'sche Bühnenmusik zur einheitlichen Darstellung und inneren Verlebendigung des Werkes nicht wenig beiträgt, zumal mit ihrem feinsinnig aparten Grund-Thema und dem schmerzerfüllten Leitmotive zum Ganzen: „Also will's der ewige Zeus" . . . einer dichterischen Paraphrase über die ewige Wiederkehr des Lebens und musikalischem Symbole gleichsam für den Kreislauf der ganzen Natur — das glaube ich schon gebührend hervor gehoben zu haben. Es ist und bleibt merkwürdig, wie ganz vortrefflich unserem jugendlichen Komponisten nun wiederholt gerade der auf den ernsten Tod gestimmte Ton, die transzendentale Schilderung gleichsam der Todesahnung in aller Erscheinung, mit seiner jungen Kunst gelungen ist.

Das Schauspiel, in seiner edlen Weihe, wäre also so recht ein dankbares Objekt für neuzeitliche „Festspielhäuser", in welchem adelig-untadeligen Rahmen es dann erst seine vollen, eigentlichsten Wirkungen thun und sein allerreifftes Verständnis wohl finden würde.

Ein Ruf zur Besinnung

(Kritisches Intermezzo)

(1896)

„Unsere neuere Dramendichtung hat sich allzu sehr gewöhnt, Novellenstoffe in dialogisierte Handlungen um zu setzen.“ Ich kann nun aber unmöglich von einem ganz individuellen Psychologem erwarten, daß eine breite Masse ganz verschiedenartig empfindender Menschen mit durchaus gleich gestimmter Teilnahme daran Interesse gewinne und es in allen seinen Brechungen und Schattierungen mit gleich anhaltendem Verständnis immerdar begleite. Ich kann das um so weniger, als ich mir ein für alle Mal doch klar machen muß, daß hier, selbst für den bereits sympathisch erregten Teil der Zuhörerschaft, strikteste Motivierung eines solchen absonderlichen Spezialfalles, bis in die zartesten Einzelheiten hinein, zum Nachfühlen und Verstehen unbedingt erforderlich ist, daß aber diese ausreichend begründete Seelenentwicklung in ihren inneren Phasen, der äußeren Form nach, doch nur in der Novelle, zuweilen — noch wahrscheinlicher — lediglich im ausgedehnteren Romane vollauf möglich sein wird. Wohingegen durch die abkürzende Dramatisierung an sich schon, auch dem Verständnisinnigsten und selbst da, wo sie im „fruchtbarsten Moment“ des Werdeprozesses vom Dichter gepackt worden ist, wichtige Übergänge und wesentliche Bindeglieder solcher Seelenerörterungen, oft bis zum Übrigbleiben nur mehr der nacktesten logischen Beweisführung, entgehen müssen.

Keinen Augenblick stehe ich an, es für ein hohes und unbestreitbares Verdienst unserer modernen Dramatik zu erklären, daß sie — in dem klaren und sicheren Gefühle, daß hier noch etwas zu geschehen habe, und daß Technik und Form gegen früher wieder mehr auf den Ausdruck der Zeit ein zu stellen seien — oft schon durch die stoffliche Wahl auf die psychologische Vertiefung des dramatischen Vorganges und die Schärfung des sprachlichen Ausdruckes vor Allem wieder gedrungen hat, im voll bewußten

Gegensatze zu der früheren Haupt- und Staatsaktion, einer rein äußerlichen Handlung lärmender Geschehnisse und einer mehr theatralischen Rhetorik im älteren Historien- oder Ritter-Schaustück. Im Bilde gesprochen: der Blick war neu zu schärfen und unser Stift gleichsam wieder feiner zu zu spitzen. Nun aber beides geschehen, wollen wir auch wieder schreiben und zeichnen lernen! Das alles konnte doch nur vorbereitende Technik sein. In diesem Sinne ist ja ganz zweifellos der tosende Berliner Erfolg Wildenbruchs mit seinem „König Heinrich" — zumal gegenüber so manchen Berliner Niederlagen der neueren Wortführer in letzter Zeit — ein recht beschämendes Exempel geworden. Allein er ist und bleibt an und für sich durchaus noch symptomatisch für den augenblicklichen Stand der Dinge und zeigt nur zu deutlich, daß man gewisse Grundlinien dramatischer Führung nicht ungestraft andauernd außer Acht lassen darf. Erst von dem Augenblick an, da wir uns ganz offen eingestanden haben werden, daß die dramatisierte Novelle nur ein notwendiges, organisches und historisches Übergangsstadium, daß sie nur Vorstudie zur modernen Dramenkunst im eigentlichen, reifen und großen Sinne zu bilden hatte, werden wir zugleich wieder hoffen dürfen, solchen populären, praktischen Siegen dramatischer Rückständigkeit mit Aussicht auf durch greifenden Erfolg kräftig begegnen zu können. In diesem Zusammenhange scheint mir der annoch unverstandene, weit schauende, als „erster Wurf" freilich noch nicht ebenso geglückte, Versuch Gerhart Hauptmanns mit der großen realistischen Historientragödie „Florian Geyer" — wie schon für seinen empfindsam fein-witternden Geist zu sprechen, so auch den ersten gewichtigen Vorstoß in's dramatische „Neuland" und die Zukunft unserer deutschen Bühnenkunst überhaupt zu bedeuten. Allenfalls auch Harmloseres, wie Harlans Lustspiel „Im April", wäre da als willkommener Vorbote eines neuen Frühlings wohl mit aufzufassen. Ein deutlich erkennbarer Stillstand ist auf der ganzen „modernen" Linie neuerdings ohnedies schon eingetreten; sorgen nun wenigstens die begabten Nachfolger dafür, daß von einer kurzsichtigen Kritik nicht etwa ein Land und Volk verwirrender Rückzug mit einem Male schwächlich und verständnislos geblasen werde!

Aber auch noch gegen eine Menge anderer Dinge muß von einsichtsvoller und dabei kräftig im Leben stehender Aesthetik ehrlich nachgerade Front gemacht werden, wenn wieder reine Bahn geschaffen und die drohende Sackgasse vermieden werden soll. Sind wir nämlich auf der einen Seite dazu gelangt, den exorbitanten und anormalen Ausnahme-Fall als günstigen Dramenvorwurf abzulehnen, oder doch wenigstens zu beanstanden, so muß auf der anderen Seite endlich auch dagegen Einwand erhoben werden, das Leben so einseitig immer nur in der Zimmerstuben-Stickluft auf zu suchen und schon gewohnheitsmäßig fast nur mehr aus dem Schriftsteller- oder Kunstwinkel zu betrachten. Ibsens „Baumeister Solneß“ und Almers, Hauptmanns Prof. Crampton und Dr. Johannes Vockerath, Sudermanns Willy Janikow und Magda, E. v. Wolzogens Gebrüder Kern, Flaischlens Martin Lehnhardt und Jost (im „Pan“), Fulda's Dr. Egon Wulff, der Held von Harlans „Sein Beruf“, Halbe's, Strindbergs und Dreyers Hauptgestalten — fast alle und noch so viele Andere dazu sind Künstler, Gelehrte, Litteraten oder Feuilletonisten; sie schreiben Artikel und große Bücher, oder arbeiten an „Welt bewegenden“ Werken. Der dramatische Erfolg zumal ist ihnen schon der Erfolg. Ein mitleidloses *„l'art pour l'art“* des materiellen Luxus inmitten der brandenden Wogen sozial-demokratischer Volksbewegung macht sich hier breit bis zur geistigen Beschränktheit und Verranntheit in lauter „Milieu“, „Interieur“ und eitel „Intimität“. Und man erhält alsbald bei längerem Hinsehen den Begriff eines unverantwortlich egoistischen Müßigganges, je mehr auf der modernen Szene in Wohlleben immer getafelt, in Champagner gebadet, in Havannasorten geschmaucht und in Villenzimmern spazieren gegangen, und je weniger gearbeitet, geschafft, zum Gemeinwohle gefördert und an werkthätiger Liebe geleistet wird; je seltener wir ferner von der Großstadt-Atmosphäre Berlin W los kommen, vom geistigen Berlinertum der Besitzenden dabei erlöst werden können; oder nun vollends gar, je mehr uns die Männer als überarbeitete, abgespannte, krankhaft reizbare Nervositätspersonifikationen und launisch-entnervte Schreibtischhocker geschildert werden. „O, diese Männer“ — welch' traurige,

schwachsinnige, teils brutale, teils charakterlose Menschenklasse gigerlhafter *fin-de-siècle*-Dekadence haben wir im neueren Drama seit Ibsens „Nora“ nicht vor unseren Augen herauf steigen sehen! Bald sind sie als Menschen „inkonsequent“ — bis zum Exzeß, wie man zu sagen pflegt; bald wieder sind sie intolerant, tyrannisch und rechthaberisch — bis zur Vertrottelung, in unfreiem, geistigem Hochmutsbanne. Und das nimmt sich bei ihnen dann nur um so sonderbarer aus, als sie meist ohne ein markiges Rückgrat, erblich belastet, durch ein zweifelhaftes Vorleben körperlich verkrüppelt oder sittlich herunter gekommen schon vor uns hin treten. Besonders ein geistiger Verwandtschaftszug hat sie fast Alle an der Stirne gezeichnet: niemals haben sie Verständnis und Feingefühl für die ihrer schützenden Obhut anvertraute weibliche Psyche der Lebensgefährtin; die tiefen Geheimnisse des unberührten Mädchen-Herzens und alle die sanften und stolzen, herben und holden, wilden und weichen Regungen einer Frauenseele sind für ihre blasierte, befleckte und verdorbene Gemütsrohheit ein Buch, mit sieben Siegeln verschlossen. Giebt es einen bezeichnenderen Anhaltspunkt, um die so radikal anwachsende, heute doch nicht mehr wohl hinweg zu witzelnde, moderne Frauenbewegung auf eine geistige und wirtschaftliche Emanzipation des Weibes hin besser verstehen zu lernen? Ist das nicht ein durch und durch wunder Punkt, nicht nur unserer Litteratur, ein gar dunkler *point d'honneur* der Kultur überhaupt, den hoffnungsvoller, jung-frischer, deutscher Geist, der doch nicht allein bis zum Ende dieses Jahrhunderts denken sollte, endlich von innen heraus heilkräftig, seiner selbst bewußt überwinden müßte? Kann es in diesem Stile denn weiter gehen? Muß da nicht nachgerade ein natürlicher Rückschlag der „Gesundheit“ erfolgen? — Trachten wir also danach, daß diese Gesundheit nicht das Philisterium von „Normalheim“ und „Alltagsleben“ nur wieder bedeute!

Modernes „Variété“
(1898)

Keine Frage, daß in der neueren Litteratur ein Übergewicht der Weiblichkeit Platz gegriffen hat, das durchaus nicht mehr vernünftig anmuten kann. Wir unserseits meinen damit natürlich nicht jenen guten, positiven Kern im Zeichen modernen Lebens, der — ein notwendiges Ergebnis neuzeitlich-individualistischer Bestrebungen — in seiner Form als kräftige Befreiung der Frau zu einem gleich berechtigten, dem Manne in ihrer Sonderart ebenbürtigen Gliede der menschlichen Gesellschaft sich heraus stellt. Aber sicher ist es ein Beweis betrübendster Dekadence, wenn das Zeitalter „weibisch“ wird, die Männer als halt- und kurslose Schwächlinge, alberne Trottel und willensarme Sklaven unter der launischen Überreiztheit weiblicher Hysterie nicht mehr nur wie krankhaft leiden, sondern selber, entartet, durchaus feminines Wesen auch annehmen. (Man vergleiche hierzu die köstliche Karikatur: „Mein Freund Anatol und seine Frau“ — „Jugend“ Nr. 23, wo man Mann und Frau schon gar nicht mehr unterscheiden kann, so männisch trägt sich diese und so weibisch giebt sich jener!) Und wenn es noch wenigstens der kräftig germanische Typus „Weib“ wäre, der diese dominierende Rolle bei uns spielt! Indessen läßt sich kaum leugnen, daß ein mehr orientalischer Zug und eine Art von polygamistischem Ideal in unsere Litteratur neuerdings gefahren ist, das Schöne mit Mephisto nur mehr im Plural zu sehen und — auch zu lieben. Löst der unverdorbene Deutsche seine Empfindungen beim Anblick eines ihn anziehenden weiblichen Wesens aus, so klingt es zumeist wie: „Göttlich!“ oder „Welch ein Engel!“ Der Franzose, wenn er ein Weib erblickt, das ihm den Kopf heiß macht und seine Begehrlichkeiten weckt, ruft bekanntlich: „*Diable!*“ Er hat auch das Wort von der „*femme fatale*“ geprägt. Dieser Unterschied ist nun ein gar feiner Fingerzeig. Und vergleichen wir die Auffassung der Frau bei einem Karl Piloty, Fritz Aug. Kaulbach, Gabriel Max, Frz. Lenbach, Hans Thoma, H. Boltz, H. König und Anderen, ja selbst bei Feuerbach,

Boecklin oder Klinger noch, mit derjenigen z. B. eines Piglhein, Stuck, Habermann, Slevogt, oder gar Liebermann, Corinth: keinen Augenblick können wir doch darüber im Zweifel sein, daß die neuere und neueste „Jungkunst“ auch in Deutschland mehr und mehr jenem satanistischen Charakter eines romanischen Frauentypus zu folgen begonnen hat, der schon deshalb vom Übel sein muß, weil er sich auch in der zeitgenössischen Litteratur mit unheimlicher Schnelligkeit verbreitet und mit erdrückender Übermacht ganz natürlich ebenso vermehrt hat. Dem „Übermenschen“ in der Philosophie tritt nachgerade — *s. v. v.* — das „Untermensch“ in der Litteratur gegenüber . . . . .

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ — so könnte Goethe's „Erdgeist“ nun auch Frank Wedekinds Drama gleichen Namens ernüchternd allenfalls anrufen, das eine solche *advocata diaboli,* einen erotischen Würgengel im Unterrocke und in Seidenstrümpfen zur Hauptperson, die *„moral insanity“* eingeborenen Lasters und gleichsam die inkarnierte Anarchie der personifizierten Sünde zu seinem besonderen Inhalte hat. Doch freilich, „Natur ist Sünde, Geist ist Teufel“ — daraus mußte ja ohne Zweifel auch wieder solch ein „mißgestaltet Zwitterkind“ entstehen; so, auf diesem Wege, wird uns wohl auch der tiefsinnig-philosophische Titel dieses verlarvten Vexierdrama's in Scherzrebus- oder Foppdichtungsform ungleich besser verständlich werden. Höchstens nur müßten wir noch dazu sagen: „Ich finde keine Spur von Geist an ihm und alles ist — die widrigste Natur!“ Und je nachdem man das Ganze nun blutig-ernst oder aber überlegen-heiter nehmen will, lassen sich denn auch beide Seiten ziemlich genau darin verfolgen. Es ist also vielleicht nicht ohne Belang, zu erzählen, was alles wir — so bald wir nur einmal der ernsten Linie und deren Anregungen zu folgen suchten — an lebendigen Symbolen, todten Allegorien und viel sagenden Parabeln, „artistisch“ jongliert, in den Vorgängen und Personen des Stückes zu erkennen glaubten.

Schon bald nämlich nach dem ersten Auftreten des ungemütlichen, ebenso alten wie verlumpten Schnapsgesellen mit der hageren Gestalt, dem langen Barte, dem verwitterten Kahlkopf

und der tiefen Grabesstimme (im zweiten Akt) — als er da gleichsam wie „Urmutter Erde“ *gen. masc.* mitten in das leichtfüßigste Gespräch der lockeren Horizontal-„Heldin“ hinein vertikale Weltweisheit orakelte, schien er uns der leibhaftig wandelnde, verkappte „Erdgeist“ selber zu sein, um sich kurz danach aber auch wieder in so etwas wie „Freund Hein“ oder „Gevatter Tod“ vor unseren eigenen Augen zu verwandeln und als solcher einen klappernden „Totentanz“ mit groteskem Anstand und burlesker Würde als dramatisches Motiv in Sicht zu rücken. Dann wieder, wo der Name „Mignon“ für die weibliche Hauptfigur des „Spieles“ fiel, mußten wir unwillkürlich an die mysteriöse Harfnergestalt im Goethe'schen „Wilhelm Meister“, sowie an ihr unaufgeklärtes, schwüles Verhältnis zum heißblütigen Zigeunerkinde denken. Und vollends, als er da im letzten Aufzuge mit dem jungen, kraftprotzigen „Kunst-Turner“ und dem unreifen „Gymnasiasten“ zusammen ein trat und sich gar so ungeniert mit diesen Beiden im Salon unserer Halbweltdame auf pflanzte — da erst recht mutete es uns an, als ob wir in diesen drei verwegenen Gestalten „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ des Lebens *sub specie amoris* ganz allgemein vor uns sehen sollten. Ja, wie er gar im weiteren Gespräche mit diesen beiden Anderen noch über seine Vaterschaft an dem Weibsteufel des Stückes ausweichende Antwort gab und hier entfernt durch blicken ließ, daß er vielmehr ihr „Erster“ gewesen sein könnte — wie mit Einem Schlage stand da „Saturn, der seine Kinder frißt,“ vor unserem Geiste: Vater und Unschuldräuber, Liebhaber und Zuhälter in einer Person; Geburt und Tod, die sich in „Chronos“ zum Dasein verknoten — „des Chaos wunderlicher Sohn“. Also jedenfalls hoch symbolisch, wenn auch noch nicht eben allzu tief geschmackvoll ein gekleidet!

Giengen wir aber der amüsanteren Ver- wie besonders Auskleidung dann ein wenig angelegentlicher nach, die in dieser allermodernsten Dramaturgie eine nicht minder offenbarungsfreudige Rolle spielt, so stiegen vor uns ebenfalls eine ganze Fülle weiblicher Gesichte recht beziehungsvoll auf, deren wirre Schemen wir stellenweise ganz gut schon bei ihrem weit und breit be-

kannten Welt-Namen alsbald an rufen zu können vermeinten. So schon gleich nach den mancherlei Bezeichnungen historischer Frauenzimmer, wie sie dem im Mittelpunkte der Handlung stehenden „Weibsbilde“ sehr verschiedentlich von unserem Dichter selber zu gelegt werden: Lulu, Eva, Mignon, Nelly. Während hier nämlich gleichzeitig unser geistiges Auge, einerseits zum „Bajazzo“ sammt der ungetreuen, flatterhaften „Colombine“, auch zu „Ritter Blaubart“ und „Don Juan“ (alles hier in der weiblichen Umkehrung gedacht!) zurück zu schweifen trachtete, anderseits wieder auf Zola's „Nana“ und Sacher-Masochs „Venus im Pelz“ als die Typen solcher abnormen Psychologie und ihrer perversen Moral sich richten wollte — derweilen blieb unser Blick unwillkürlich an dem Richard Wagner'schen „Kundry“-Problem als solchen auch wieder hängen. „Urteufelin! Höllenrose! Herodias warst du, und was noch? Gundryggia dort, Kundry hier!“ etc. etc. . . . Aus der edlen Mannesritterschaft „schon Viele hat sie uns verdorben“ (unter dem machtvollen Zauberbanne ihres Zwingmeisters Klingsor — a u c h eines „Erdgeistes“ — stehend)! Denn, in der That: gegen d i e s e n Ausbund schrankenlosester Willkür, wankelmütigster Laune und ausschweifendster Sinnlichkeit darf (wie man mit Recht bereits hervor gehoben) eine Dumas'sche „Kameliendame“ als die reine Betschwester der Welt-Litteratur zuletzt gelten. Höchstens noch „Messalinen“ und „Salome's“ vermögen gegen eine solch' reißende Bestie in Menschengestalt voll eruptiver Kraft, wie dieser, mit einiger Aussicht auf Erfolg im Konkurrenzkampfe rivalisierend auf zu kommen. Überdies weist ja nun „Lulu“ ebenso wohl auf das alte „Lilith“, also in die dunkelste Vorgeschichte der Urmenschheit mit zurück, wie vielleicht selbst auf das modernere „L o l o“ oder noch richtiger „L o l a“ (Montez!) aus der neueren Politik wiederum hin — und danach wäre die Sache also womöglich sogar vormärzlich-brenzelig zu nehmen. Wie wenigstens Männiglich weiß, ist gerade Frank Wedekind einer der eifrigsten Mitarbeiter am „Simplizissimus“, und dieses Witz- wie Karikaturenblattes eigenste Domäne bildet bekanntlich neben der Sexual- vor Allem die Sozial-Satire. Auch in unserem Drama handelt es sich um eine Prima Ballerina von seltener, rassiger Schönheit;

und zumal nach den zahlreich sonst noch mit unter laufenden litterarischen Andeutungen wie politischen Anspielungen könnten wir also am Ende gar eine Art von „dramatisiertem Simplizissimus" in dem Ganzen für diesmal vor uns haben. Aber wohl gemerkt — ich sage nur: könnten. Denn heut zu Tage kann man sich modernen Autoren gegenüber, die es gerne mit dem „Wer zuletzt lacht, lacht am besten" gegenüber ihrem tierquälerisch gemarterten Publiko halten, schon nicht genug mehr vorsehen. —

Indessen ist das alles immer noch nicht das Verwickeltste an diesem Drama der vollendetsten Umwertung und der verdrehtesten Umkehrung — man muß da wirklich auf alles und jedes nachgerade wohl gefaßt sein. Und siehe da, jetzt haben wir's auch, woran wir uns zu halten und das Ding beim Zipfel endgültig zu fassen haben! Wir lernten nämlich die absurde Neuheit in Hamburg, anläßlich der Gastaufführungen des Leipziger „Karl Heine-Ensemble's" am dortigen „Karl Schultze-Theater" in erster öffentlicher Bühnenwirksamkeit näher kennen, und einige Tage vorher hatte eben dort die selbe Truppe (die sich überhaupt schlechtweg als „Ibsen-Theater" an gekündigt hatte) unter anderen neueren Stücken des nordischen Dichters auch „Hedda Gabler" gegeben. Nun, schon das Männer- und Pistolen-Spielen in beiden Dramen mußte zu einem nahe liegenden Vergleiche zwischen den zwei Stücken die müßig spielende Phantasie förmlich heraus fordern, und so langten wir denn auch glücklich nach, einige Zeit still fort gesponnenen, Analogie-Betrachtungen bei dem uns selber höchlichst interessierenden Resultate an: daß sich „Lulu" und der „Erdgeist", zu „Hedda Gabler", der Person und dem Drama als solchen, verhalte etwa wie fahrender Bohème-Artist zu Kind aus gutem Hause, oder wie raffinierte Hintertreppen-Romantik des höheren Kolportage-Bedürfnisses zum realistischen Familienroman aus der besseren Gesellschaft mit obligatem Klatsch aus der *Chronique scandaleuse* häuslicher Intimitäten — kurz und gut, rund und nett: wie „sensationell" zu „sensitiv"! Hier (bei Hedda) überdies „Thema mit Variation", dort (im „Erdgeiste") „Tam-Tam *à la* Variété"; Letzteres von Ersterem überdies genau so weit noch entfernt

und unterschieden wie etwa der Begriff „Lulu“ und der gefeierte Tanzkunst-Name „Lola“ oder „Taglioni“ immer noch von Namen und Art „Lona Taliansky“ — so sich nämlich die begabte und auffallend hübsche Darstellerin unseres Stückes nach ihrem Privatleben zu schreiben und zu benamsen pfleget.

Wir werfen dabei ganz zufällig jetzt einen Blick auf das mit höchst sonderbarem Titelblatt ausgestattete, dem Besucher beim Eintritt in's Theater freundlichst in die Hand gedrückte, Renzensions-Büchlein der Dr. Heine'schen Schauspielgesellschaft. „Halloh, nun haben wir's ja!“ ruft es auch schon frohlockend, wie das „*Heureka!*“ des Gelehrten, in uns aus: „Ibsen in der Umkehrung ist hier offenbar gemeint — als das bewußte, lustige Satyrspiel zum voran gehenden düsteren Ibsen-Zyklus selber, und zwar zum Zwecke wohlthätiger Auslösung seiner peinlich-tragischen Wirkungen, führte besagte Leipziger Truppe diesen frappanten ‚Erdgeist‘ in ihrem Gastspielrepertoire stets mit sich; insbesondere als in's Sinnliche parodierte Hedda Gabler werden wir das tolle Unwesen dieser Lulu am allerehesten noch richtig würdigen können und begreifen.“ Ibsen seinerseits wird da einfach in ähnlicher Weise wieder parodiert, wie er selber seinen „Peer Gynt“ den hehren Schluß des „Faust“-Gedichtes korrigieren und persiflieren läßt durch die höchst inferiore Sentenz: „Das Ewig-Weibliche zieht uns an!“ Eben dieses letztere Motiv, es wird hier — in unserem „Erdgeiste“ — nunmehr gar noch in ein „das Ewig-Weibliche zieht sich aus!“, keck genug *à la* „Madame Sans-Gêne“, travestiert. Und, enthüllt der nordische Poet, mit seiner so eigenartig auf sparenden dramaturgischen Technik, im Dialoge die Seelen seiner handelnden Personen „*gradatim*“ — Wedekind macht's dann so im Schattenbilde der Bühne gleich mit dem Körper seiner Heldin. Den vielfach nur konstruierten Drahtpuppen und oft recht mechanisch gehandhabten Schachfiguren bei jenem norwegischem Adelsmenschen und nordischen Einsamkeits-Spintiseur treten hier — mit voller Absicht wohl — Hampelmänner und mit Kleie (statt Fleisch und Blut) lediglich ausgestopfte Polstergestalten einer höheren Zirkus-Artistik und *Clown*-Pantomime, daneben

sozialaristokratische Wüstenprediger und internationale Gespensterseher oder dergl. lichtscheues *globetrotter*-Gesindel, diametral gegenüber. „Du hättest dich mit dem Symbolismus nicht einlassen sollen!“ ... höhnt zu Alledem noch, ganz unvermittelt in's Leere hinein, mit hohlem Grinsen und verkniffenem Feixen, der schäbige Bettelmann „Schigolch“, der jetzt direkt an den „Meerkapitän“ aus der mysteriösen „Frau vom Meere“ oder an die alte häßliche „Rattenmamsell“ aus „Klein Eyolf“ erinnert, ganz sachte dabei auch noch an die „*danse macabre*“ im „Gabriel Borkman“ an klingt, bei Gelegenheit förmlich zum „*révenant*“ aus den „Gespenstern“ vor unseren Augen sich entwickelt und zuweilen wohl das „Weiße Roß“ auf „Rosmersholm“ schon streifen mag, aber offenbar nicht die „Weiße Dame“ der Unschuld, sondern im Grunde gewiß nur das „Weiße Röß'l“ auf seine groteske Weise meint. So unverständlich, zusammenhanglos das aber in diesem Rahmen sich ausnehmen mag, es klingt doch wie beziehungstief hinter die Kulissen und über die Rampe weg zu Ibsen selber hinüber und zu seinem Publikum drunten im Parterre laut hinaus gesprochen, so bald wir nur erst einmal jene Beziehung, Dank Herrn Direktor Heine, beherzt her gestellt haben: „Du hättest dich mit dem Symbolismus nicht einlassen sollen!“ ...

Der echte, berufene „Meister“, welcher der siebzigjährige moderne „Magus des Nordens“ aus Skien schließlich doch nun einmal war und bleibt, er sagt zu solchem Gelichter entbundener „Erdgeister“, die sein frank- und freier „Zauberlehrling“, da er sie thörichter Weise gerufen, schon nicht mehr los werden kann, ruhig einfach: „Pascholl!“ — und der ganze Spuk ist alsbald auch wieder verwischt, das lose Spiel sofort vorüber und verschwunden. Jedoch der arme Publikus — in all' diesem Gemengsel von genialer Ironie und dreister Brüskerie, voll der bizarrsten Kapriolen und eines frivolen Zynismus, der mit allem, aber auch allem, sein herzloses Spiel treibt, in seiner kapriziösen Sucht nach „Lachen um jeden Preis“ an nichts Ernstem mehr einen inneren Anteil nimmt und das Gräßliche bis zur Unmöglichkeit aesthetischer Gestaltung häuft, ja mit den allerabscheulichsten Trieben sogar

zuletzt noch virtuos kompliziert: darinnen kann er sich nun schlechterdings nicht mehr zurecht finden! Er zischt, johlt und pfeift eben aus vollen Leibeskräften, wo er sich keinen anderen Ausweg mehr sieht, und das mit dem vollen Rechte seines noch durchaus gesund reagierenden Sinnes wie ehrlichen Empfindens — gegen solch' krampfhafte Hirnverrenkungen und dekadente Gesichtsverzerrungen, artistische Fratzen und Grimassen einer direkt übermütigen „Hypertrophie der Moderne". Kurz, das alte Sprüchwort, daß — wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein: dieses Sprüchwort sollte sich an dem Autor des „Erdgeistes" selber wieder einmal recht empfindlich bewahrheiten; sein arg wirbelig-verworrenes dramatisches Erstlingswerk hat in seiner grellen Unausgegohrenheit anläßlich der allerersten öffentlichen Vorführung (eben zu Hamburg damals) die Feuerprobe nur sehr kläglich bestanden und ist — vermutlich, weil selbst absolut bodenlos — in's Bodenlose alsbald wieder versunken.

Einige Tage später hat die litterarische Welt mit der mißverständlich-burlesken Ausgrabung von Shakespeare's tragikomischer „Troïlus und Cressida"-Nummer durch die „Litterarische Gesellschaft" (Ernst von Wolzogen) in München ein ganz ähnliches oder doch geistesverwandtes Schauspiel erleben dürfen. Es liegt heute ordentlich in der Luft und klebt nun einmal an unserer Zeit, den litterarischen Ironismus gleichsam als romantisches Programm *„fin de siècle"* liebevoll aus zu bauen. Dramatische „Kuriosität" und dramaturgische „Delikatesse" für litterarische Gourmets und verwöhnte „Aesthetizisten" — aber *„caviar to the peaple!"* Und der eine, immerhin doch recht erhebliche, Unterschied zwischen einer solchen archaistischen Rekonstruktion und jener modernsten „Erdgeist"-Première bliebe trotz Alledem immer noch bestehen: daß nämlich Herr Wedekind seinen historischen Befähigungsnachweis als zeitgenössischer Shakespeare, bisher wenigstens, der litterarischen Öffentlichkeit leider vor enthalten hat. Beinahe sogar verwechselt er Szene mit — „Augiasstall" (eine eigene Äußerung seines „Dr. Schön" im Verlaufe der Handlung bringt uns auf diesen etwas befremdlichen Gedanken): nur freilich ist Herr Wedekind halt so ganz und

gar kein Herkules unter den bühnenpraktischen Heroen, um diesen Augiasstall seinerseits erfolgreich aus zu misten. Der Nihilismus in ihm muß wohl oder übel auch das *Nihil* gebären und zuletzt wieder nur in's leere Nichts aus münden. Kurz, „Wedekind der Franke“ scheint auf dem Gebiete der dramatischen Produktion das selbe etwa wie seine Schwester, die berühmte Dresdener Koloratursängerin Erika, auf dem Gebiete des dramatischen Gesanges vorstellen zu wollen: seelenloses Spiel mit Effekten ohne jeden Herzenston oder Gemütsausdruck — ein Teufelstriller über Tod und Leben!

* * *

Nachschrift (1902): Später hat dann der Autor (in der Zeitschrift „Insel“) nachträglich noch einen „Prolog zum Erdgeiste“ veröffentlicht, in dem er sich so etwa als „Dompteur“ — richtiger wohl: *„trompeur“!* — uns vorstellt, welcher den Mut habe, seinen eigenen Kopf bei gefährlichen Produktionen in den Rachen des wilden Raubtieres „Publikum“ zu stecken. Und noch später hat er (an der gleichen Stelle) nach berühmten Mustern eine Art Fortsetzung und Schluß zu jenem Drama geschrieben: „Die Büchse der Pandora“ genannt, aus welchem nunmehr zur vollen Evidenz klar hervor leuchtet, daß auch schon „Erdgeist“ I. Teil ungleich mehr Erde als Geist enthalten und bedeutet hatte, also eigentlich viel zu gut von mir noch genommen und entschieden zu hoch seinerzeit gewertet war. Immerhin aber, mit dem „Variété“ hat es doch seine volle Richtigkeit behalten.

Moderne Künstler-Charaktere

1. Ein Ideen-Maler
(1894/95)

An den großen Kartons von Sascha (Alexander) Schneider achtlos vorüber zu gehen, wäre geradezu Verbrechen, und zwar ein Verbrechen wider den hl. Geist in der Kunst. Trotz der russischen Herkunft des Künstlers handelt es sich hier doch um ganz unzweifelhaft germanischen Blutstropfen, wie sich solche Mischung ja auch schon in den Doppel-Namen des Künstlers ausspricht. Bei aller Abhängigkeit von Klinger, Stuck und ähnlichen bedeutenden Phantasiemalern der Zeit, bei aller Neigung zum Stilisieren, bei allem Studienhaften, das diesen großen Vorwürfen zur Zeit auch noch anhängen mag — eine entschiedene, kräftig persönliche und über allen Akademismus schon jetzt weit hinaus ragende, nur zunächst vielleicht noch etwas unreif überschießende Begabung war da zu begrüßen; ein mächtiger, ernst künstlerischer Drang, große, tief gehende Ideen in Bilder um zu setzen, dazu ein besonders hervor tretendes, stark entwickeltes Geschick der Zeichnung wie der Komposition, sowie eine bedeutsame Eigenart in selbständiger Auffassung auch Jahrhunderte alter, viel behandelter Stoffgebiete oder längst abgegriffener Motive, zeichneten diese hoch achtbaren „Versuche" von vorne herein aus. Für den Augenblick ist es freilich noch ein wenig zu viel „Gedanken-Malerei", was der noch sehr jugendliche, bei lauterem und gewissenhaftem Streben, auch weiterhin, zweifellos zu hohen Dingen dermaleinst berufene, Künstler mit seinen Werken „phantastisch" genug erst vertritt. Wird

es ihm gelingen, von „des Gedankens Blässe" hinweg, die Idee mehr in's Konkrete hinein zu arbeiten, die Allegorie in's sinnenfällig anschauliche „Symbol" mit der Zeit um zu schaffen, wie es namentlich der ersichtliche (geistig-technische) Fortschritt auf dem Bilde „Ein Wiedersehen" von ihm erwarten läßt, dann wird er in der That seinen Weg wohl finden und seine Zukunft haben. Die sorgfältige Naturbeobachtung in den mancherlei Aktstudien giebt ohnedies den schönsten Hoffnungen Raum, auch wenn er im Bereiche der Farbe und der Lichtprobleme noch gar manches zu erlernen und sich manuell erst anzueignen hätte. Sicherlich wird man von ihm also zu hören bekommen, denn noch steckt er ja in den „Anfängen"; aber schon diese Anfänge sind von der Art, daß ein Dutzend Akademie-Professoren oft bis an ihr Lebensende nicht bis so weit kommen.

Ob es wohl nur ein Zufall ist, daß ein junger Künstler, der seit Jahren in Dresden lebt — also demjenigen Orte, an welchem die antisemitische Reform-Bewegung just einen so auffallend großen Umfang angenommen hat —, daß dieser Kunstjünger auf 5 von den 11 zuerst ausgestellten Werken ganz unzweideutig antijudaische Gesinnungen verrät? Da ist z. B. gleich ein großes Werk, „Mammon und sein Sklave" betitelt: ein ägyptisch Götzenbild, d. h. der durch einen aufgesetzten Vogelkopf in seiner Vertierung dargestellte Menschenleib; vor ihm auf den Knieen, den Erdboden küssend, von jenem mittels einer Kette an der Stirne gefesselt (eine sinnreiche Andeutung der wie hypnotisierten Geistesrichtung, lediglich nach dem einen, materiellen Ziele hin) ein Menschensklave, seufzend unter der von dem Götzen über seinem Nacken geschwungenen Goldknute des selben Goldes, nach welchem er selber doch so heftig geizt und giert. Ein zweites Bild: Christus (oder, nach Uhde, ein edler Sozialreformer), unter dem Steinkreuze einer großen Volksmenge das „Eine, was not thut," predigend — eine Zeichnung, die zu veranschaulichen sucht, wie durch Einbläsereien des Teufels gerade, der sich (wohl zur Erinnerung an Darwin) in schwarzer Affengestalt an dem Kreuze, von hinten her, über Christus empor geschwungen hat, jenes Propheten fromme Lehre zu der demokratischen Fratze: „Freiheit — Gleichheit — Brüder-

lichkeit!“ für die zuhörende Menge drunten sich verzerrt. Ein drittes Gemälde wieder zeigt Juda selber als den „Herrn der Erde“, wie es mit finsterer Herrschermiene sogar über das „Kreuz von Golgatha“ noch als Gewalthaber den Fuß stellt und von seinem hohen Weltenthron aus auch dieser Menschheitstragödie gebieten zu können wähnt. Zwei weitere Kartons dieser Art endlich beschäftigen sich noch speziell mit „Judas Ischarioth“ und dem „Wiedersehen“ zwischen dem Heiland und diesem seinem treulosen Jünger. Haben wir den Künstler recht verstanden, so wollte er auf dem ersteren, genau besehen, das jüdische Volk als solches typisch verkörpern, wie es durch die That jenes Judas gen. Ischarioth sich selbst zu dem Lose verurteilt hat, als ein „ewiger Jude“ die „Bahn des Geldes“ Zeit Lebens allein nur mehr zu wandeln. Ausgeschlossen durch den Engel des Guten vom lichtvollen Paradies der Ideale und ausgewiesen von der Gemeinschaft der Seligen, vor sich die schmerzliche Scham und den steten, mahnenden Vorwurf einer Kreuzes-Vision, im Nacken aber den Stachel der ewigen Selbst-Verfluchung, schreitet er, den Blick starr nach unten auf das harte Pflaster aus hingestreuten „Silberlingen“ gerichtet, den ihm vorgezeichneten öden und dürren Weg dahin. Nicht ein Beruf, eine Buße wird damit zugleich das Schicksal dieses, dem Geldgeiste durchaus verfallenen Volkes. Noch eindringlicher vollends stellt Sascha Schneider auf dem zuletzt genannten Bilde die unüberbrückbar tiefe Kluft zwischen Judaismus und Christentum nun dar, indem er Judas dem Heiland im Himmel persönlich gegenüber stellt. Dieser Judas, von dem strengen Engel des Gewissens geleitet, von einem lauernden Teufel schon erwartet, er glaubt sein ehemaliges Opfer dadurch wohl versöhnen zu können, daß er ihm jetzt den Beutel mit den 30 Silberlingen feige entgegen streckt, wie als ob Jesus ihn annehmen solle und damit die Schuld ausgetilgt, alles danach wieder gut sein könnte! „Du und deinesgleichen, ihr habt mich und mein Wesen niemals verstanden!“ — scheint aber Christus zu sinnen; daher der ernste, nachdenksame Zug in seinem Wesen, der forschend — nicht etwa rächend — auf sein Gegenüber gerichtete, durchbohrende Blick! Möchte man auch den Höcker an des Heilandes Rücken in der Zeichnung sich weg wünschen, möchte man bei dem einen oder dem anderen Werke das Bild

auch um Einiges geschickter wohl noch im Rahmen abgeschnitten sehen — der Moment, namentlich bei dem zuletzt beschriebenen Gemälde, ist von einer tief ergreifenden Größe und erschütternden Wirkung, das Wie der Gestaltung etwas durchaus Ungewohntes: schon zeigt sich so etwas wie Ansatz zu einer eigenen künstlerischen Handschrift. Auf diesem Wege vor Allem (ja nicht auf dem der „drei Genien der Geschichte" !) muß unser Schneider fort schreiten, wenn er den selbstartigen Künstler voll ausreifen lassen will, der ohne Zweifel nun einmal in ihm steckt.

Von Napoleon I. oder bei Beethoven hat man ja oft gesagt, seine Mutter müsse ein Mann gewesen sein. Auch bei des jungen Meisters ungemein kraftvoller Persönlichkeit kann ich diesen Eindruck niemals los werden. Schon die eben von mir genannten, im Ringe des Saturn lagernden drei „Genien der Geschichte" („Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" — aber ganz unverständlich, wenn man es nicht vom Künstler direkt weiß!) waren ihm solche männlichen Geschlechtes gewesen; und ebenso wenig konnte und wollte er sich „Gegensätze" anders als in ausschließlich männlicher Verkörperung ausmalen, während doch z. B. ein Arnold Boecklin in seinem „Drachentöter" dieses Thema ungleich überzeugender, durch geführt auch im Geschlechtlichen uns dar zu stellen wußte. Selbst die doch geschlechtslosen Wesen der hl. Engel kann er sich schlechterdings nur als Jünglinge oder junge Männer vorstellen, und selbst in die Figur des „Grames" mit den hängenden Brüsten ist ihm zuletzt doch wieder Manrescharakter ganz unverkennbar mit eingeflossen. Ja, zu einer recht merkwürdigen Kombination kam es vollends auf seinem — späteren — Kunstblatte: „Mondschein-Sonate", welches die bekannte Berliner Verlagsgesellschaft „Harmonie" ihrer „Beethoven"-Monographie von Th. v. Frimmel bei gegeben hat und welches in der frei zwischen Himmel und Erde im Gewölk schwebenden Genien-Gestalt eigentlich auch wieder nur einen Mann mit Frauenbusen zeigt, dadurch aber Beethovens individuelle Muse höchst eigenartig allerdings zugleich mit charakterisiert. Es ist das weibliche Element des Zarten, Weichen, Sanften, Milden, was Schneiders Kunst fast völlig fehlt — ein Manko, dessen natürlichen Ausgleich in seinem Schaffen auch eine „italienische Reise" des Künstlers leider nicht

gebracht hat. Und wie hatten wir doch zuversichtlich gehofft — ja, was sage ich? — erwartet, daß die weicheren Schönheitslinien dort auf diese Bildnernatur und ihre starrsinnige Energie wie eine neue Offenbarung, als Erlösung gleichsam zur offenbar gesuchten harmonischen Ergänzung hin, wirken und andere, bisher noch gebundene Kräfte in ihr erst noch einmal frei machen müßten. Nächst dem ist es ein Zug des Gewaltsamen, Despotischen, der in jenen zeichnerischen Schilderungen ganz auffällig stark immer wieder heraus tritt. Wir wissen nicht, ob des Künstlers Jugend eine besonders nieder gehaltene gewesen und unter strengem, schwer lastend körperlichem oder seelischem, Drucke vielleicht verlaufen ist; wir möchten es danach fast annehmen. Sicher jedoch bleibt, daß ihn das „Problem der Abhängigkeit" von der einen, der herrischen Niederwerfung und tyrannischen Knechtung von der anderen Seite bis zur Einseitigkeit anhaltend beschäftigt. Auch wenn seine Phantasie sich sonst nicht so stark von asiatischer Kultur befruchtet zeigte, sein Griffel und sein Pinsel nicht so tief in assyrisch-babylonische Formen eingetaucht erschienen, als wie sie uns thatsächlich beim allerersten Blick gleich entgegen treten, so würde darin vor Allem wieder die „slavische" Herkunft des jungen Deutsch-Russen sich ankündigen, die — nach einem alt bekannten Worte — gemäß den besonderen Erfahrungen der russischen Geschichte, im letzten Grunde auf eine „sklavische" uns hin weist. Nehmt etwa unseren Klinger in's Tolstoi'sche übersetzt, und ihr habt die Wurzel des Schneider'schen Grundwesens! Die geistige Auflehnung und innere Empörung in Sonderheit gegen solchen russischen Absolutismus, als welcher den evangelisch freien Menschen zur Frohne nieder beugt: das ist nicht nur die eigenste, nationale Domäne dieses höchst merkwürdigen Malerpoeten, das schreit in revolutionärer Anklage gegenüber den orthodoxen slavischen Idealen einer Vergangenheit als das Neue, Verblüffende zugleich aus den Werken seiner, mit Stift Kohle und Öl mächtig ausgreifenden Zeitphilosophie dem Beschauer entgegen. Man gedenke hier nur seines an den kalten Marmor-Richtstuhl mit Stricken wie ohnmächtig gefesselten Popen! Von den Höllen-Gesichten nunmehr selber geplagt, geistig gequält und seelisch gepeinigt, welche er den ihm anvertrauten „Seelen"

(denen er ein „guter Hirte" hätte sein sollen), als Teufel grausam genug stets „an die Wand gemalt", mit welchen er ihnen je und je zelotisch eifernd „die Hölle heiß gemacht" hat, scheint er eine Verkörperung des: „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet!"

Und die Sache liegt auch bei ihm noch ungleich tiefer — nicht ohne Grund habe ich Tolstoi oben zugleich genannt. Das spezifisch-russische Problem erweitert sich ihm nämlich zum Weltproblem als solchen; der uralte Gegensatz von Welteroberer und Weltüberwinder ist Schneider's genialer Intuition eben darin aufgegangen, und so nimmt bei ihm diese Zeitfrage immer von Neuem wieder wesentlich christliche Physiognomie und Färbung an. Das geht nun sogar so weit, daß er einen anderen, neuen „Herrn der Erde", in Klammern beigefügt, auch noch als „Antichrist" betitelt, obwohl dieser doch mit seinem blutroten Purpurmantel, der Geißel in der Hand und den grausigen Totenköpfen an der seltsamen Mitra rings herum, gleichsam nur die eine Seite des Antichristentums verkörpert und daher zunächst eher befremdet als gerade verständlich wirkt. Schneider denkt vermutlich hierbei allein nur an die Uhland'schen Verse: „Und was er sinnt, ist Schrecken, und was er schreibt, ist Blut; und was er spricht ist Geißel, und was er denkt, ist Wut!" Er vergißt, oder übersieht, also vollständig, daß als eines der charakteristischesten Merkmale des Antichristentums auch die gottverlassene Weltlust und himmelhoch jauchzende, frohlockende Daseinsfreudigkeit, die *„gaya scienza"* diesseitig gerichteter Verheißung kecken, frechen, übermütigen Lebens bisher (und erst neuerdings wieder bei Nietzsche) gegolten hat. Indessen, wir glauben trotz Alledem sehr wohl zu verstehen, wie er es schließlich gemeint hat; wir wollen ihn daher bis in diese letzten Tiefen seiner großzugig kühnen Seele hinein auch gerne noch weiter aufsuchen und aufmerksamst verfolgen.

Schon Richard Wagner, in seinem auf Dresdner Boden im Jahre 1849 entstandenen (eben jetzt bei Breitkopf & Härtel wieder neu erschienenen und daher doppelt lesenswerten) dramatischen Entwurfe „Jesus von Nazareth", hat bei der Versuchung Christi in der Wüste mit frappanter Schärfe den Gegensatz zwischen Weltherrschaft und Welterlösung, zwischen Staatsaufgabe und

religiöser Mission Karstens heraus gestellt. Die Versuchung für Jesum konnte nur darin bestehen: Willst Du die israelitischen Prophezeihungen von einem „Messias", der die Weltherrschaft des auserwählten Volkes antreten und glorreich vollenden soll, auf Dich anwenden, oder willst Du lieber — statt einem Sohne Davids — der Sohn Gottes mit keinem Eigenreich auf dieser Erde werden? Zu entscheiden hatte er sich nur in der einen, mit dem leibhaftigen Satan vor sein „Gewissen" hin tretenden Grund-Frage: Willst Du, Kraft der nun, in der Wüsteneinsamkeit gewonnenen Magie, über die Seelen oder über die Leiber der Menschen gebieten, Erdenherrscher oder Himmelskönig sein? . . . Wir wissen, Christus entschied sich gegen den Staat für die Religion. Und jetzt erfassen wir auch erst recht die Darstellung dieser bedeutsamen Szene auf hohem Berge, wie sie uns Hans Thoma in seiner „Versuchung Christi" so eindrucksvoll gegeben hat, wo er dem milden Himmelskünder (und daher mit sanftblauem Mantel gekleideten „Friedensfürsten"), der von sich am Ende seiner Laufbahn sagen durfte: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt — seid getrost, ich habe die Welt überwunden!", in dem Satanas einen, mit dem Lorbeer des „Triumphators" gekrönten und mit dem blutroten Purpur des „Imperators" angethanen, römischen Cäsar in dramatisch-stürmischer Bewegung lockend gegenüber treten läßt. Auf der (sonst künstlerisch nicht ebenso harmonisch konzipierten) Lithographie des gleichen Vorwurfes hat Thoma den gemeinten Kontrast sogar noch markanter heraus getrieben, indem er — durch Verleihung einer starken Adlernase an eben jenen Versucher — die jüdische Messias- sowohl, als auch die romanische Weltmachts-Idee daran noch deutlicher mitklingen ließ. Einen Christus aber als Juden schlechthin aufzufassen, ist wohl in der That eine der allergrößten geschichtlichen Trübungen und geistigen Menschheits-Verirrungen gewesen. — Diesen speziellen Cäsarismus wiederum, als das natürliche „Antichristentum" des Staats-Prinzips gegen die Religion, hat Sascha Schneider mit seinem Bilde gleichfalls gemeint und auch weiterhin mannigfach noch ausgeprägt. Hat er das Problem dabei auch nur einseitig erfaßt, so hat er ihm doch — selbst in dieser seiner Beschränkung — mindestens ebenso

energisch, wie schon Wagner und Thoma, auf den tiefsten Grund gesehen!

Das vollends ist das Bemerkenswerte an unserem Künstler: immer und selbst da, wo er bereits zehn Vorgänger in der Wiedergabe einer Idee vor sich hat, spricht er noch eine ganz eigene, neue, selbständig beredte Sprache. Mag auch bei ihm eine sehr individuell entwickelte Zeichengebung, eine durchaus ungewohnte Ornamentik und originell ausgebildete Symbolik in Rahmen, Attributen wie Emblemen das Ihrige zu einem sonderlichen Eindrucke mit beitragen — in der stets auf's Neue wieder überraschenden Wahl solchen Nebenwerkes (man besehe sich den Rahmen zur „Vision“!) drückt sich jedenfalls schon die rege, subjektiv wirksame und höchst aparte Geistesrichtung aus, und persönlichster Eigennote entstammen bei ihm überdies nie gesehene Erscheinungen, deren geistigen Absichten man auf den ersten Anblick kaum schon durchaus bei zu kommen vermag, je mehr sie eben mit allen sonstigen Gepflogenheiten unserer Kunstpflege in Widerspruch zu stehen, wo nicht gar schon zu brechen scheinen. Wie hat man ferner nicht in der „Welt-Litteratur“, schon bei Moses und Goethe, die Schilderung des Kampfes der Engel und der Teufel „um eine Seele“ bewundert und sich an wertvollen Darstellungen des alten Urmotto's: „Durch Nacht zum Licht!“ immer wieder ethisch erhoben! Und dennoch durfte ein Sascha Schneider diesen Vorbildern durch eigene Potenzen, schon durch die verallgemeinernde Vereinfachung des Vorganges in der künstlerischen Anschauung, würdig zu Seite treten. Mit welcher edlen, vornehmen Ruhe, mit welcher lichtstarken Sicherheit, die immer nur das Gute seinem reinen Träger verleihen kann, tritt nicht sein Engel dem vor Gier rasenden, in kralliger Wut dräuenden, dunklen Ungeheuer entgegen, das sich der Menschenseele eben bemächtigen wollte! Eine einfache Handauflegung ohne jede Hast und der heilige Blick aus mitleidsvollem Auge genügen, um selbst solche wilden Mächte zu bannen und in ihr Nichts ernst zurück zu weisen. Und der sieghafte jugendliche Lichtheld mit dem Märtyrerschein ob seinem Haupte, der sich erst durch Dornengestrüpp seinen Weg bahnen und dann noch mit dem Schwerte kraftvoll den träge dahinter lauernden Drachen der Finsternis erlegen muß,

um die ihm winkenden Früchte pflücken zu können (wie ihn unser Künstler-Recke für den „Pan“ jüngst gezeichnet hat) — dieser Siegfried, ist er nicht jeder Künstler, der im Kampfe wider die böswillige Welt mit seinem Selbst erst tapfer zu bestehen hat? Bewundernswert ist auch die zur Versinnlichung seiner abstrakten Ideen so unentbehrliche Typik, die Schneider meist schon durch das geistvoll gewählte und glücklich verwendete Beiwerk für seine Gemälde zu erzielen weiß. So z. B. wenn er auf dem Karton „*Rex regum*“ durch eine ganz eigenartige Kopfbedeckung die Phantasie eben sowohl nach Asien, den Sitz der am weitesten verbreiteten Religion, als auch nach Rom führt und gleichzeitig noch ebenso sehr an einen Welt-Regenten wie an einen Kirchen-Fürsten erinnert. Selbst über dem unfehlbarsten Papste wie dem mächtigsten Gewalthaber droht und lenkt nämlich, nach seiner Darstellung, noch ein höherer Gebieter: „Sein Schicksal“, und das gerade ist das Kennzeichnende an diesem alten Erbfeinde des Menschenlebens, daß man ihn in der Dunkelheit, in der er sich zu halten liebt und aus der heraus er uns mit funkelnden Augen nur unheimlich angrinst, nicht erkennt. Wir wissen Alle: es ist der Schnitter Tod, der uns, wenn die Zeit erfüllet ist, nieder mähen wird; dieses „Schwert des Damokles“ schwebt täglich über unserem Haupte — aber wann wird der Faden reißen? Einstweilen beschattet es wie eine düstere Wolke die lachende Lebenslarve, mit deren Aufsetzung wir uns über den Ernst des Daseins hinweg täuschen möchten und die wir nach außen hin der Welt so gerne zukehren. U. s. w. u. s. w. mit Wucht *in inf.* — denn diese Themata sind auch für einen Sascha Schneider, ja für ihn erst recht, von schlechterdings unerschöpflichem Gehalte! Endlich möchte ich nicht unterlassen, darauf hin zu weisen, wie dem Bilde „Der Anarchist“ gegenüber die beiden Deutungen angängig sein dürften: Der Bomben werfende Anarchist vernichtet zweifellos alte Götzenbilder und starre Menschheitsfratzen; er zerstört daneben aber, durchaus kunstfeindlich, mit seinem Sprengstoff auch altehrwürdige Kultur-Denkmale und historisch-wertvolle Bauwerke. Daß überdies die Aktzeichnung auf diesem Karton nicht minder,

als auch auf dem unvergeßlichen Bilde vom „Gefühle der Abhängigkeit“ ganz ausgezeichnet geraten ist, wird niemand entgehen.

Was wollen nun solchen seltenen und glänzenden Qualitäten gegenüber ein verzeichneter Schenkel (wie der rechte des trauernden Jünglings auf dem „Gram“ betitelten, stimmungsschaurigen Bilde), oder der an der Schulter wohl falsch angesetzte Arm des „Herrn der Erde“, auch die verfehlten Maße und unrichtigen Modellierungen des linken Armes wie der linken Hand beim aufblickenden Propheten der „Vision“ besagen? Wir sollen und müssen diese Schwächen ja erwähnen, weil sie das betreffen, was jede „Schule“ als *conditio sine qua non* überliefert, und weil erst ihre glatte Besiegung eine künstlerische Leistung vollendet und harmonisch machen kann. Nicht also, als ob wir das nicht sähen, was von anderer Seite sofort mit tendenziöser Vordringlichkeit auf gegriffen werden wird; als ob wir dergleichen an unseren Lieblingen gelegentlich nicht auch sehr wohl zu rügen und zu fordern wüßten. Aber dieser Mann hat gegenüber dem Können der Akademiker, das er heute noch nicht ganz erreicht, Werte in die Wagschale zu werfen, deren Gewicht das Schälchen selbst des besten Könners denn doch gar beträchtlich alsbald in die Höhe schnellen dürfte. Eher schon könnte uns die kalte und steife, noch nicht im koloristischen Tone gehandhabte Farbenauftragung, die auf einem Bilde sogar schon zu bösartigen Sprüngen und Rissen geführt hat, Bedenken und Kopfschütteln erregen, wenn wir nicht persönlich — aus den allerneuesten Atelier-Arbeiten Schneiders das volle Vertrauen bereits gewonnen hätten, daß er mit Erfolg auch hier wacker mit sich ringen und künftig auch in diesem Punkte höheren Anforderungen mehr und mehr Genüge zu leisten vermögen wird: ist er doch „mit heißem Bemühen“ an der mühevollen Arbeit, dieses Manko seiner Kunst nach Kräften noch aus zu gleichen.

Freilich, ein wirkliches Rätselbuch mit sieben schwarzen Siegeln ist mir, offen gestanden, seine „Vision“ bislang geblieben. Ein geschätzter Kollege führt das Bild auf Hesekiel, Kap. 1 zurück — mag sein! Ich für mein Teil muß jedoch bekunden, daß mich das Ganze mehr noch „apokalyptisch“ angemutet hat — ein Gedankenkreis, der überhaupt Schneider ganz zweifellos vortrefflich liegen würde (wenn gleich er sich, im Gegensatze zu der jetzigen realen Klarheit seiner plastischen Ge-

staltung, einem visionären Zug alsdann wohl noch mehr nähern müßte); wie wir denn „liebend gerne“ gerade von ihm Danteske Höllenfahrten einmal illustriert schauen möchten! Das Gewaltsame der Schneider'schen Phantasie finde ich hier jedenfalls wieder in dem eigensinnigen Drange, nicht nur Unvereinbares vereinigen, sondern auch die Gesetze der körperlichen Schwere, selbst innerhalb der gewissenhaftesten Realität, in den Wind schlagen zu wollen. Oder sollte der Künstler Schneider in dieser „Vision“ genial vorahnend gar schon den an der Wende des Jahrhunderts stehenden, aus einer neuen Zeit des 20. Jahrhunderts verheißungvoll herüber winkenden, künftigen „Flugmenschen“ erschaut haben und also ein Problem haben verkündigen wollen, das bekanntlich selbst einen Boecklin zu anhaltender Befassung mit seinen Schwierigkeiten hinreißen und dauernd anziehen konnte?

2. Finnische Kunst
(1895)

Die „nordische Invasion“ hält an. Diesmal freilich, anders als bei dem unlängst vorgeführten arg verdrehten Willumsen rc., haben wir es anscheinend mit einem wirklich bedeutsamen Exemplare nordischer Kunstanschauung und Kunstübung zu thun; denn es ist nach meinem persönlichen Gefühl eine ganz bedeutende, so echte wie eigenwertige Künstlererscheinung, die mit der neu eingetroffenen, reichhaltigen Sammlung Axel Gallén neuestens bei uns eingekehrt ist, und die wir daher nicht genug studieren bezw. in uns aufnehmen können.

Man erinnert sich wohl noch der Meldung, daß durch den finnischen Landtag für finnische Komponisten alljährlich eine Staatsunterstützung von 2500 Rubel bewilligt worden sei. Hier, bei dem großen, ebenso lebendig und humorvoll erschauten, wie vortrefflich komponierten und ausgezeichnet beleuchteten Bilde von der „Schmiedung Sampo's“, erfährt man nun auch wieder, daß

es von Staats wegen für das finnische „Nationalmuseum“ angekauft worden ist. Das alles, wie ja auch diese dankenswerte Sonderausstellung Axel Gallén mit dem „Komponistenporträt“ und dem „Künstlerproblem“, deutet aber doch ohne Frage auf ein frisch pulsierendes, neues Leben, einen geistigen Vorstoß innerhalb der finnischen Kunst, der dem ganz nordisch empfindenden, nur leider unter russischer Verwaltungsknute seufzenden Lande zur kräftigen Erweckung seiner nationalen Eigenart, im Gegensatze zu Rußland und Schweden, von ganzem Herzen auch zu wünschen wäre. Und in Warheit wird man nach all' diesen interessanten Erfahrungen nun wohl kaum mehr mit Muther von einem bloßen „Annex der schwedischen Kunst“ bei der finnischen Malerei sprechen dürfen. In Sonderheit bei Gallén (den Muther in seiner bekannten „Geschichte“ noch gar nicht mit auf führt), scheint sich in höchst merkwürdiger Weise gallisches Blut mit nordischem Geiste, schwedische Empfindung mit slavischer Erziehung und russischer Heimat zu einer höchst fesselnden Einheit zu vermischen. Vielleicht könnte man seine Begabung zur Zeit noch eine allzu vielseitige nennen. Aber dann doch nur im guten Sinne; denn es bleibt mehr eine Vielseitigkeit seiner reichen Phantasie als eine solche seines bereits ganz geschlossen, in festen, charakteristischen Umrissen uns entgegen tretenden, künstlerischen Talentes, und daher denn auch hundertmal wertvoller als die bei so vielen neueren Malern bis zur geistigen Übermüdung, seelischen Entleerung und unvermögenden Beschränktheit, lediglich manieristisch sich bethätigende Herausarbeitung immer ein und der selben Anschauungs-Typen. Selten namentlich ist uns eine solch' liebenswürdige, dabei in sich organisch-einheitliche Verbindung von Realismus und Symbolismus, von sorgfältigstem Naturstudium und ernstester Geistesabstraktion mit einer modernen Künstlererscheinung entgegen getreten wie gerade hier an diesem merkwürdigen Studienkopfe. Das war es ja, was der Ideen-Malerei Sascha Schneiders noch einigermaßen abzugehen schien, was aber einer Kunst auf die Dauer doch erst Fleisch und Knochen, Blut und Leben zu leihen vermag!

Man besehe sich vor Allem die Bilder *„Conceptio artis“*,

„Waldpartie und Wasserfall" und „Bildnis des Schauspielers Rittner". Z. B. gleich das letztere: eine ganz vortrefflich erfaßte, treulich gegebene, dabei höchst malerische Meisterstudie von ausnehmend realistischer Haltung — fast schon ein Stück Naturalismus; mitten darin aber, in der Kräuselung der blauen Wellenlinien, der reinste Toorop'sche Liniatur-Symbolismus! Trotzdem fügt sich diese Abstraktionsmystik ganz zwanglos in die Wirklichkeitsumgebung ein; denn es ist, wie wir nunmehr genau erkennen, der blaue Rauchdunst einer vom Porträtierten in der Hand gehaltenen Zigarre, der sich zu diesen zwar absonderlichen, aber durchaus nicht aufdringlichen Bildungen unter der (ver)dichtenden Hand des Künstlers gestaltet. Oder auf dem zweitgenannten Bilde: wie seltsam-sinnig klingt nicht die erträumte Goldsinfonie da in die erhaben schöne Naturwirklichkeit, im leicht andeutenden Verfahren der Phantasie, mit herein! Ist es nicht, als ob der Dichtermaler hier mit den fünf Linien an das Notensystem habe erinnern und daran die ewig-rauschende Musik des Wasserfalles in dieser Felsenschlucht zur Anschauung, will sagen zum Bewußtsein des weschauers, habe bringen wollen? Und doch ohne alle äußere Gewaltsamkeit, weil er doch diese Goldstreifen sehr diskret einführt, indem er sie weiter oben mit freien Unterbrechungen erst entstehen läßt und somit gar Manchem im ersten Augenblicke wohl den Eindruck bei bringen mag, als handle es sich dabei nur um das feine Licht grüßender Sonnenstrahlen. Auch auf dem Bilde *„Conceptio artis"*, das schon durch die Aktivität des, sonst übereinstimmend als weibliche „Empfängnis" aufgefaßten, geheimnisvollen Seelen-Vorganges auffallen und durch die originelle äußere Abgrenzung des Raumes (im Sinne der inneren künstlerischen Konzentration) als völlig neue Anschauung des Problemes berühren muß, klingt in der herrlichen Freilicht-Aktstudie und der Wiesenbehandlung, mitten im Symbolismus einer französisch-steifen Gartenumrahmung, ein gesunder Realismus recht wohlthuend an und durch.

Mehr in jene beiden Grundpole a u s e i n a n d e r g e l e g t tritt uns des Künstlers Art und Wesen hingegen auf den ideellen Gemälden „Ein Problem", „Auf dem Weg zum Todesreiche" und „Komponisten-Porträt" gegenüber. Zwar verläßt ihn auch

hier nirgends sein Blick für das Wahre, für eine gesunde Naturbeobachtung des real einmal Gegebenen; aber beide Welten, die der Idee und die der Erscheinung, scheinen mir nicht recht glücklich verschmolzen, nicht genugsam in einander verwoben zu sein. Und wie er da z. B. neben dem fesselnden Komponisten-Kopf auch dessen eigenste Musik mit Schnee-Krystallen, Salamandern und Blüten in besonderem Felde zu — malen unternimmt (nebenbei bemerkt, ein erneutes Beispiel für meine oft schon vertretene Behauptung von der heutigen gegenseitigen Annäherung aller Künste zur Allkunst!), so scheinen auch hier und dort die natürlichen Grenzen zwischen beiden Gebieten nicht immer ganz richtig eingehalten und bald von der einen Seite, bald von der anderen aus unangemessen gelegentlich schon überschritten. Verständlicher wirkt dann wieder ein Einfall wie der „*Quand même*“ betitelte, der etwa sagen dürfte: „Wenn mir die Kritik auch meine Bilder verreißt und ihr lauter Flecken an mir nur sehen wollt, ich gehe doch aufrecht meinen mir selbst vorgezeichneten Pfad dahin, und mein Charakter-Profil wird sich mit der Zeit nur desto schärfer vom roten (radikalen) Kunsthintergrund ab heben! *Pinxi et salutavi animam meam.*“

Welch' ausgezeichneten Naturbelauscher, welch' großen Zauberer und feinsinnigen Interpreten auf dem Gebiete der Landschaftskunst und Stimmungsmalerei wir in Axel Gallén obendrein noch zu preisen haben, das lehren uns weiterhin Bilder wie das großartig erfaßte: „In Eis und Schnee erstarrter Wasserfall“, der „Binnensee bei Wintersonne“, der „Erste Herbstschnee“ und der „Letzte Schnee“, „Dämmerung“, „Sommernacht in der finnischen Einöde“, sowie eine Reihe von unbenannten Studien nach der freien Wirklichkeit, die uns mehr oder minder eindringlich — nach Art großer Rhapsoden einer mehr auf den elegischen Ton gestimmten Volkspoesie — an den wilden Geist nordländischer Gefilde und eisigen Klima's erinnern. Auch das von der Meeresflut im Rücken unversehens ereilte, im Sande unschuldsvoll „Spielende Kind“ *(Nesciens mali!)* mit dem entzückend goldigen Wasserscheine, endlich Grau in Grau-Gemälde, wie auch das Freiluft-Bildnis der slavischen Dame, die „Finnische Madonna“ — ein Bildchen von intimstem Reize — oder die technisch immerhin problematische „Siesta“,

vermögen unsere gute Meinung über diesen fremdartig anziehenden Programm-Maler nur zu erhöhen; und allein in dem „Betenden Mädchen" hat ihn eigentlich sein guter Stern einmal ganz im Stich gelassen.

Es gebricht an Zeit und Raum, um hier auf alles Einzelne, so zuletzt auf die allerliebst feinen, geist- und gehaltvollen Aquarellen wie Pastelle („Unschuld", „Christi Versuchung", „Sampo's Raub und Aufbewahrung" — nach einer finnischen Mythe und Volkssage, „Zorn") im Besonderen näher eingehen zu können. Ich glaube, die neue Künstler-Erscheinung wenigstens im Kern ihres Wesens verständlich charakterisiert zu haben und möchte hier nur noch einmal die ihr zu Gebot stehende, reiche Skala von Empfindungen und Fähigkeiten daran eigens hervor heben. Selbst die Bilderrahmen spielen hierbei ohne Gage mit, und es ist eben ein Anderes, ob unsinnlich-sinnlose, rohe Experimente der Mache (wie bei Willumsen) auf dem Betrachter zumal schwer lasten, oder ob dieser (wie auf dem Bilde „Ein Problem") den geheimen, weihevollen Flügelschlag der Kunst selber verspürt! Mit jedem neuen Werke scheint Axel Gallén einen neuen Kunstweltteil zu entdecken und sich eines neuen Reiches zu bemächtigen. Möchte dem bedauernswerten Finnland durch ihn ein neuer „Sampo" der Kunst geschmiedet, dieser Nationalschatz dann aber auch nicht mehr von einem „bösen Geiste" geraubt und gar vernichtet werden!

3. Eine Bruno Piglhein-Ausstellung (1895)

Seit des Meisters Hinscheiden (im Frühjahr 1894) ist sein Name nicht mehr von den Ausstellungen verschwunden. Schon auf der letzten Münchener „Sezession" (Sommer 1894) war aus seinem künstlerischen Nachlasse eine sehr wertvolle Kollektion vertreten; im Laufe dieses Winters berichtete man dann aus Berlin über eine größere Ausstellung, die dort von der „National-

galerie" veranstaltet war, und der kurz zuvor Geheimrat von Krupp das von ihm seinerzeit angekaufte große Gemälde „*Moritur in deo*" (Christus am Kreuze) zum Geschenke gemacht hatte; zur Zeit aber ist auch Dresden in der Lage, eine solche „Sonderausstellung Piglhein" in seinen Mauern zu begrüßen. Nun hat man erst kürzlich, eben wieder von Berlin aus, versucht, das Verhältnis so darzustellen, als ob Piglhein, der das Zeug zu einem Genie in sich hatte, durch die besonderen, widrigen äußeren Umstände nur ein „vielseitiges Talent" geworden sei: daß er, der weit lieber der religiösen, großen, ernsten Kunst obgelegen hätte, unter glücklicheren Lebenssternen vielleicht einer von den Unsterblichen geworden wäre, statt dessen der Prophet, weil denn der Berg seiner Zeit schon nicht zu ihm kam, lieber zum Berge hin gegangen sei und, was die Leute eben wollten: „liebliche Frauen beider Welten, anmutige Kinder, als Porträts und in allerlei pikanten und amüsanten Situationen" gemalt habe! Indessen, ich sehe sie noch heute auf einer der Münchener Ausstellungen Anfangs der 80er Jahre vor mir, die beiden Pastelle: eine ergreifende Studie zu „Es ist vollbracht", und unmittelbar daneben, mit genialem Stift aber frech herausforderndem Chic hin geworfen, prunkreich wie hin gegossen auf dem roten Pfühle eines lockenden Faulbettes, die beinahe lebensgroße, leichtsinnig-erwartungsvolle Phryne — bewunderswert in der Farbentechnik und der gewandten Formbeherrschung, aber jedes feinere Gefühl für sittliche Daseinswerte verletzend in der brüsken Gegenüberstellung mit jenem leidensvollen „Haupt voll Blut und Wunden".

Dieses Nebeneinander, die sehr weltliche „Provinz" dicht neben einer streng geistlichen, in seiner Seele, das war — ich lass' es mir nun einmal nicht nehmen — doch eigentlich der wesentliche Kern an seiner im Ganzen so überaus interessanten Erscheinung. Zwei Seelen wohnten eben leider, ach, in dieses Künstlers Brust; und nicht nur tief tragisches Geschick, ein trauriger „Zufall" nur, sondern schon weit eher Fatum und innere Nemesis des Weltgerichtes schien es beinahe, daß ihm gerade sein bedeutendstes, zu höchst ragendes Werk: das großartig entworfene, stimmungsvolle „Panorama von Jerusalem" (mit der Kreuzigungsszene) just in Wien, dem leichtlebigen Kapua der Geister, dereinst

total abbrennen sollte. Wer dieses Panorama im Originale, mit seiner vollen, unvergeßlich stimmungsvollen Wirkung seiner Zeit gesehen, ich möchte fast sagen: erlebt hat, der weiß, daß es den Namen seines künstlerischen Schöpfers als den eines der begabtesten Meister am Ausgange unseres Jahrhunderts zu dauerndem Ruhme der Nachwelt hätte bewahren können. Mit Recht wurde betont, daß es (mit Ausnahme höchstens noch des Alexander Wagner'schen Rundgemäldes „Rom") das einzige, wirkliche Kunstwerk dieser Gattung war — die noch erhaltenen und hier gleichzeitig mit ausgehängten Entwürfe dazu geben ja kaum eine blasse Ahnung von dem unvergleichlichen Eindrucke mehr. Und in dieser seiner beherrschenden Größe monumentalen Ausdruckes hätte es zugleich einen der gewichtigsten Zeugen vom Stande der religiösen Kunst unserer Tage für die Nachwelt abgeben können. Just dieses Lebenswerk mußte nun also fallen — zum Opfer fallen gleichsam aus einem dunkel geheimnisvollen Zusammenhange, wonach fast schon eine Buße darin zu erblicken schiene. In der That: sein „*Moritur in deo*", seine „Grablegung", sein „Stern von Bethlehem" und der „Heilige Antonius", die flüchtigen Skizzen zur „*Madonna Bavariae*" wie zur „Flucht nach Ägypten" und so manches Andere, selbst ein Bild wie die „Blinde" — sie zeigen uns alle, daß der Bruch mit den alten Zielen in ihm nie ganz vollzogen war, und daß ihn eine Art von zwingender Gewalt und innerem Ruf immer auf's Neue wieder zu den religiösen Motiven gerade hin zog. Wenn wir uns aber fragen, was im Vordergrunde seiner Wirksamkeit stand, so wird es zuletzt doch immer das pikant-freche Hetärenwesen, das leidige Grisetten- und Pirouettentum, die bekannte Momentaufnahme irgend eines schwindsüchtigen Mondgesichtes oder sonst ein leichtsinnig-launiger Atelier-Einfall und dergleichen sein, und wie eine beredte, stille Erinnerung an jenen zwiespältigen Dualismus in seiner Person klingt es auch heute noch leise in uns nach, wenn wir den lebensfrischen, starken Mann (in der photographischen Aufnahme) vor seinem Schreibtische neben die eingefallenen, geschrumpften, unerbittlich gezeichneten und bleichen Züge (in der Aufnahme auf dem Totenbette — von Buschbeck) halten.

Wer ihn in den 80 er Jahren so weltmännisch-geschliffen und *bonvivant*, mit dem unvermeidlichen Zylinderhute, Stock und Gamaschenschuhen angethan, eher einem modernen Frauenarzt als einem freien Künstler ähnelnd, wenngleich stets ernsten und ruhigen Gesichtsausdrucks — im Café Lutz unter den Arkaden zu München beobachtete, der dachte gewiß alsbald und zunächst nur an seine Flirt-Neigungen und Pastell-Raffinements, und dem wollten wohl auch gar seine vorüber gehenden religiösen „Anwandlungen" nur wie ungesunde Anomalien dieser Natur, wie ein Raub an seiner Individualität vorkommen. Wer nun aber hier in das vom Todesengel geküßte Antlitz liebend sich vertieft und den Schmerz über den Verlust für die Kunst dabei in seinem Herzen sprechen läßt, der empfindet auch ganz unwillkürlich, daß diesem Charakter der tiefere Lebensernst zeitweilig etwas Innerlich-Notwendiges, eine Art Bedürfnis zur Herstellung des seelischen Gleichgewichtes gewesen sein mochte, je mehr dieses stumme Gesicht aus den letzten Jahren seiner Existenz noch von einer schweren Schule des Leidens ihm jetzt zu erzählen scheint. Und so wird Bruno Piglhein denn, schon weil sein Name mit der Sezessions-Bewegung historisch für alle Zeiten ganz unlöslich verknüpft ist, späteren Tagen als einer der Weckrufer im modernen Kunststreben erscheinen, als einer der Frühaufsteher und Lichtanzünder, wie sie die Kunstgeschichte unter dem Namen der „genialen Talente", als Vorkämpfer neuer Epochen sehr gut kennt, die aber — wie sie meist auch schon in blühenden Jahren ab geblüht und vor der Zeit auf gezehrt dahin welken —, so bald der volle Tag mit seinem entschiedenen Eigenlichte herauf kommt, ihr Amt erfüllt, ihr Dasein vollendet haben und wie von selber alsdann wieder erlöschen. Sicherlich keiner von den „ganz Großen"; aber mit Nichten der Geringsten einer im Lande, um so würdiger des Ehrenkranzes der Nachwelt und der verspäteten Anerkennung seiner Zeitgenossen, je mehr ihm die Mitwelt den echten Lorbeer zu Lebzeiten noch vor enthalten hatte — ja, vor enthalten m u ß t e!

Daß er nebenbei, wenn er einmal wollte — und er wollte sehr oft — auch noch das Können des vollen Meisters bewährte, das steht auf alle Fälle fest. Es war eine treffende Bemerkung, die ich irgend wo bei Gelegenheit der jüngsten Berliner Ausstellung

las, daß seine Raub-Tiere zwar wohl in der Menagerie, aber nicht nach ihr gemalt, vielmehr wie im freien Wüstenleben belauscht, in voller Wildheit der ungezähmten Bewegung erfaßt seien. Man besehe sich hierzu auch noch das lebendig-elegante Porträt seiner Frau, den Nubier mit Orang-Utang und grünlichgelbem Atlasstoff, die Atelierszene mit dem weiblichen Akt — im blendend weißen Rücken gesehen, das allerliebste Bildnis eines reizenden kleinen Mädchen-Blondkopfes: alles das zusammen, um die formensichere Virtuosität dieses so pastosen und plastischen Pinsels immer wieder bestätigt zu finden. Auch die in leuchtender Um-Welt erblindeten Auges allein einher schreitende Wasserträgerin und das köstliche Pastellbild eines im Grase ruhenden, Schmetterling haschenden Nymphchens — leider hier nicht mit ausgestellt, also wahrscheinlich schon in anderweitigen Besitz über gegangen — werden jedem, der sie einmal geschaut, als vortreffliche Piglhein's ebenso unvergeßlich sein, wie das am schwermütigen Meeresstrande in Liebeswonne schwelgende Kentaurenpaar, in dem eine merkwürdige, für den früheren Piglhein allerdings charakteristische, Mischung von Boecklin und Feuerbach in Auffassung und Farbenempfindung mit an zu klingen scheint. Wie hier Boecklin und Feuerbach, sind es auf der anderen Seite wieder Piloty und Diez, deren koloristischen und allgemein technischen Künstler-Anregungen er sich stellenweise einmal überläßt, wie er seinerseits — gleichzeitig mit Boecklin — auf eine Natur wie Franz Stuck ganz entschieden stark ein gewirkt hat. Das geistvolle Porträt eines Münchener Kunstschriftstellers ist gar in Rembrandt'scher Dunkel-Manier gehalten, der „Angler“, dem entgegen gesetzt, durchaus im Sinne des hellsten Pleinairismus wieder behandelt, während einige der letzten Arbeiten, wie z. B. das Porträt der Dame in Grün oder die „singenden Mädchen“, zwar ein beherztes zeitgemäßes Mit-Fortschreiten des Künstlers mit den Zielen des modernsten französischen Impressionismus, leider aber auch schon das müde, kraftlose Erlahmen der sonst so fleißigen Hand deutlich bekunden. Ist es doch, als ob sich die Piglhein'sche Malweise Angesichts des vollen Durchbruches der neuen Ideale, einer jungen Welt und ihrer frischen Anschauung, nach gethaner Pionierarbeit hier

wie von selbst auf löste und in sich selber zerflösse! Und so ist er denn von uns dahin gegangen, „da die Zeit erfüllet war", um ein zu gehen in das Licht der Anerkennung und Wertschätzung, die ihm — nehmt alles nur in Allem — ohne Zweifel in reichem Maße auch gebührt. Wie aber, wer immer strebend sich bemüht, von oben noch erlöst werden kann, wenn die menschlichen Schlacken unmittelbar mit der irdischen Hülle ab fallen, so wird nach unserer Hoffnung unsere deutsche „Nationalgalerie" einem späteren Geschlechte von Bruno Piglhein dereinstens vielleicht auch erzählen dürfen: *„Moritur in deo!"*

Nomen et omen

(1897)

Mit dem unverhohlen skeptischen Gedanken: „Ist es denn wohl richtig, so häufig in Dresden Sonderausstellungen Baum'scher Studien zu veranstalten?" stieg ich die Treppe zu einer solchen kürzlich wieder hinan. Auf's Merkwürdigste überrascht, ja geradezu betroffen, wandelte ich in den beiden, dem Künstler derzeit zur Verfügung gestellten Ausstellungsräumen von einer Nummer zur anderen. Wer hätte auch eine solch' interessante Entwicklung, solch' stupenden Fortschritt, ganz abgesehen von dem rastlosen Arbeitssinne, der sich hier bekundet, in einem einzigen Jahre und bei diesem scheinbar so einfältigen, eng umschriebenen Gebiete sich erwartet! Damit ist aber ohne Weiteres auch der Einwand schon beantwortet, den man gegen diesen „Modernen" und sein streng gewissenhaftes Kunststreben so gern erhebt: daß sich nämlich seine Art nur immer im Kreise herum drehe. Von einer gewissen Einförmigkeit und Wiederholung seiner Motive, davon mag man allenfalls wohl einmal reden — wenn schon auch das Angesichts einer solchen Sammlung doch nicht mehr so ganz stichhaltig erscheinen will. Aber einen Vorwurf wird man ihm aus dieser weisen Selbstbeschränkung auf ein

Spezialgebiet seiner eigensten Kraft nicht wohl schmieden können. Oder sind uns Chopin und Rob. Franz darum etwa weniger große Künstler und beachtenswerte Meister unserer Tonkunst in ihrer Art, weil sie ein bestimmtes Klein-Genre, auf ihre Eigenart bewußt sich konzentrierend, an und aus gebaut, dafür aber ihnen weniger liegende größere Würfe, zu denen sie eine historische Mission eben nicht in sich fühlen konnten, klug vermieden haben? Zu einer Redensart jedenfalls, wie der obigen vom „*Circulus vitiosus*", fehlt doch jede vernünftige Basis, wenn wir einen Künstler, der nicht rastet noch ruht, sich technisch zu vervollkommnen und malerisch zu vertiefen, sein Anschauungsgebiet inhaltlich wie formal so unablässig erweitern und immer neue Seiten der schlichten Mutter Natur wie ihrer herben Schöne ab gewinnen sehen. Wahrlich, uns dünkt: nun, an dieser Ausstellung muß es doch auch bei manchen, bisher so unendlich überlegenen Leuten allmählich zu dämmern beginnen, daß jener „Baum" in seiner „Naturgeschichte" bisher eher noch ganz erheblich unterschätzt worden ist.

Nomen et omen — so sagte ich in der Überschrift. Man kann gar oft die Beobachtung machen, daß jemand durch den Vor- oder Zunamen, den ihm das Schicksal in die Wiege gelegt, auf eine besondere Bahn und einen bedeutsamen Lebensberuf später hin gedrängt wird. Auch Paul Baum macht seinem Namen in diesem Sinn alle erdenkliche Ehre — man wird ihn stets an seiner vorwiegenden Neigung zur „Baumstudie" rasch erkennen. Und man muß diesen gleichsam fatalistischen, für ihn nun einmal innerlich notwendigen Herzenszug in seinem Schaffen endlich begreifen lernen, der ihn zwangvoll treibt, nicht nur im Menschen, sondern auch in der Pflanze einen des sorgfältigsten Studiums würdigen „Akt" zu sehen und jeden Baum mit genauester Aufnahme seines reich verzweigten Geästes und viel verschlungenen Gewebes (eben seiner besonderen „Psyche", wie seines ihm eigentümlichen Stimmungsausdruckes) als eine „Individualität" für sich zu erfassen und ebenso hin zu stellen. Wenigstens halte ich es für ein sehr vergebliches Unterfangen, von einem Künstler wie diesem zu verlangen, daß er nun auch einmal Historien- oder Genre-, Figuren- oder Gebirgsmaler sein solle; sagen wir rundweg: von

der Vegetation zu fordern, daß sie plötzlich animalische Funktionen annehmen solle. Ganz zusehends rückt er ja ohnedies schon die Grenzen seines gereiften, die Sache gern auf den einfachsten Ausdruck nur bringenden Könnens sachte hinaus und steckt sich — z. B. in bezaubernd ächten Wasserspiegelungen, Gehöften, landschaftlichen Charakteristiken und Dorfansichten — bereits die weiteren Ziele. Wer Augen hat, zu sehen, der wird bei einläßlicher Betrachtung also finden müssen, daß er weit öfter, als dies gemeinhin zugegeben wird, die Studienskizze zum geschlossenen Bilde und fertigen Gemäldерahmen abrundet, zu dem dann freilich der entsprechende Geschmack in der aparten Holzeinfassung, den er mit offenkundiger Vorliebe bei seinen Bildern verfolgt, einen wesentlichen Bestandteil bildet. Allein die zarte Keuschheit einer jungfräulich unberührten Natur, ein feiner wässeriger Dufthauch voll intimer Poesie und intensiver Wärme von jener scheinbar reizlosen Art, welche in der Regel nicht von außen, aus der Farbensättigung dunklerer Tinten, sondern vielmehr gerade aus den helleren, blässeren Stimmungsnoten von innen kommt; dazu die überzeugendste und entzückendste, geradezu wunderbare Behandlung der Luftperspektive in allen ihren zarteren Werten und subtilsten Farbennüancen: das wird doch wohl immer seine eigentliche Domäne bleiben.

Eine eigentümlich ruhige, treue Kunst der sensibelsten Gegenständlichkeit ist es — „Mikrokosmos", von einem der feinsten Künstler des Fleißes und der subjektiven Sammlung mit gleichsam neu eingesetzten Augen gesehen, was sich da vor unseren Augen auf thut. Man sieht es ordentlich, daß der Schöpfer dieser differenzierten, zartsinnigen Lyrik des Pinsels und Stiftes nicht nur — wie Antäus im Berühren der Erde immer wieder neue Kraft sich gewann — auch seinerseits im steten Verkehre mit der Natur die Naivetät des Schauens und Erfassens stets frisch sich erhält, sondern daß er als „einsamer Mensch" ganze Tage lang durch diese fast öden, stillen Gefilde streift, in emsiger, schweigsamer Arbeit seine Zeit verbringend und in unermüdlich beharrlichem Ringen ihnen ihre besonderen Reize ab zwingend. Erst, wenn wir das tosende Lärm-Getriebe der Stadt verlassen und den träumerisch da liegenden Wald betreten haben — erst dann ge-

winnen wir jenes eigen geartete, lauschige Organ, das uns mit den feinen Vogelstimmen auf einmal auch einen Reichtum neuer Melodien um und schließlich auch in uns vernehmen läßt, die wir über dem Andern sonst, begreiflicher Weise, stets überhört haben. So auch werden in einem Landschafter wie Baum gerade bei dieser scheinbar armseligen und so anspruchslosen „Umwelt“ jene inneren Stimmen seiner eigensten Seelenverfassung unter'm Zeichnen und Pinseln, Tuschen und Pastellieren wach, die eben allein nur in einem solch' ungestörten Anschauungs-Frieden laut werden können. Sehr thöricht und zum Mindesten verkehrt ist es von uns gehandelt, mit unseren mißlaunig-ablehnenden Verdammungs-Urteilen über solches angeblich unfruchtbare und interesselose, ermüdend ewige Einerlei die Unruhe unserer Großstadt-Gefühle wie den Lärm unserer Tagewerksstimmung in diese tief ernste, klar ausgeglichene Sonntagsweihe hinein zu tragen. Wer den Künstler will versteh'n, muß auch in Künstlers Lande geh'n — Gleiches wird bekanntlich (nach einem alten Lehrsatze der Griechen schon) nur immer von Gleichem erkannt!

Freilich gehört dazu in erster Linie auch ein eindringenderes Verständnis für die technischen Voraussetzungen unserer Kunst, und indem wir nun auf die Frage des „Handfertigen“ hiermit näher eingehen, muß vor Allem der Bewunderung Ausdruck gegeben werden darüber, wie hier die erstaunlichste Virtuosität in der Vereinfachung der Darstellungsmittel, dann aber auch wieder in ihrer Verbindung und Häufung, oft selbst im Kleinsten und bis in's Unscheinbarste hinein, ersichtlich gewachsen ist. Die analytische Methode *(l'esprit d'analyse)* in „Teilung der Töne“, mittels „Pointillistik“, Strichel- und Fasermanier, ist seither womöglich noch weiter fort geschritten. Sie aber ist nur ein zeitgemäßer und zum Mindesten sehr bezeichnender Ausdruck jener Epoche, welche die Elemente in ihre Atome auflöst und alles Psychische in seine Nervenschwingungen zerlegt. Aber wie schon früher (an einem köstlichen „Kanalbilde“) die Einheit dieses „Atomistischen“ in der gewissenhaftesten Abstimmung der verschiedenen „Valeurs“ zu einander noch immer fest gehalten (und von uns gelegentlich ganz ausdrücklich auch fest zu stellen) war, so frappieren jetzt, nach

dem neuesten Stande der malerischen Entwicklung des Künstlers, seine anhaltenden Versuche: Netzhautmischung, Faserung und Grundtöne in einer Gesammtoszillation zur Harmonie einer sehr starken und kräftigen Wirkung von ausgeprägtester Stimmung und entschiedenster Eindrucksfähigkeit gelegentlich zu vereinigen. Die zielbestimmte, organisierende Energie, mit der Paul Baum hier die verschiedenen Elemente zu einer anziehenden, ja packenden, weil meist durchaus glaubwürdigen und aesthetisch innig durchgebildeten Einheit zusammen zwingt, das war von jeher seiner routinierten (selbst vom Gegner als solche stets salutierten) „Mache“ bestes Meister-Erbteil. Gewiß finden wir da zeitweilig Raffaëli'sche Anregungen, dort Pissaro'sche Einflüsse und hier auch wieder einmal Segantini'sche Anklänge, oder Geistesverwandtschaft mit Olde'schen Prinzipien. Allein, man setze doch Raffaëli'sche Willkür-Bäume mit ihren äußerlichen, nur einem sehr vagen Scheine nach von der Natur geborgten Zweig-Kritzeleien neben Baums, mit dem ganzen Martyrium der Wahrheit streng nachgebildete Baum-„Akte“; man vergleiche doch einmal den Dresdner Maler mit dem französischen Fleck-Tupfer und Farb-Punktierer Pissaro und frage sich ernstlich, ob sich hier nicht von Anbeginn an germanisches Wesen und Empfinden mit seiner ganzen Strenge und unablässig ringenden Selbständigkeit bekundet hat in der Art, wie es das Fremde und Neue des ausländischen Geistes in sich auf genommen und, sich innerlich zur Freiheit läuternd, für sich selbst angeeignet hat! Sogar seinen westlichen Lehrern gegenüber hat sich unser Baum immerdar als der deutsche Künstler des hegenden Sinnes und der tieferen Innerlichkeit bewährt, und ohne Weiteres erledigt sich mit dieser Betrachtung bei ihm nun wohl auch das oft gehörte, geringschätzige (namentlich von Berlin gern ausgespielte) Urteil einer „Kunst von zweiter Hand und von sekundärer Bedeutung“. Als einziges Bedenken und alleiniger Einwurf gegen etwas, das ferner Stehende allenfalls wie „Manier“ berühren könnte, bliebe Angesichts seiner allerjüngsten künstlerischen, oder richtiger: zeichnerischen Entwicklungsphase höchstens noch der Satz übrig, daß die Welt nicht nur aus Holzfaserstoff und das

leicht gekräuselte Wasser nicht ausschließlich aus Bleistift-Bindfaden bestehe.

Wir sind also der unmaßgeblichen Meinung: Dresden hat nachgerade alle Ursache, auf diesen heimischen Künstlersproß stolz zu sein. Auf eine Namhaftmachung besonderer Nummern der vielseitigen Ausstellung verzichten wir dafür heute gerne, wo es uns vornehmlich darauf ankam, das persönliche Gesammtbild mit charakteristischen Strichen in aller Kürze und nach unseren schwachen Mitteln zu entwerfen. Nur das mag hier noch mit angefügt sein, daß Kammersänger Perron wahrlich nicht den schlechtesten Geschmack bewies mit den zwei Ankäufen, durch die er den jungen Meister in kongenialem Verständnis seiner Eigennote jüngst erfreut hat. Eine solche Erfahrung kann Unsereinem doch wieder von einigem Troste sein und den Künstler zudem für das Ausbleiben der hohen Mäcene wenigstens einigermaßen entschädigen; denn in solchen Händen hat sein Werk auch eine gute Statt, findet seine Kunst sich dann auch wirklich heimisch und wohl geborgen. Ach ja, „Gleiches kann nur von Gleichem erkannt werden“.

„Stille Wasser sind tief!“
(1897)

Über Hans Thoma, der sich erfreulicher Weise neuerdings als Hauspoet des Griffels in unserer deutschen Familie ein zu bürgern beginnt, — über ihn ist in den letzten Jahren gar manches schon geschrieben worden (das Beste wohl in der Broschüre von X Y, oder in den „Federspielen“ von Dr. Henry Thode); und doch ist das Letzte und Eigentlichste, was sich über seine Wesensart wohl mitteilen läßt, von jener Art, bei welcher wieder einmal das Wort gelten muß: „Das sagt sich nicht!“ Von den meisten seiner Gestalten, Gesichte, Landschaften und Schilldereien, Geschichten wie Liedern, läßt sich jedenfalls sagen: „Er sieht sie nicht nur, er träumt sie“ — still, klar, rein und wahr, auch

'mal herb und derb, aber als feinfühliges Poetengemüt voll reicher und doch auch wieder weicher Innerlichkeit, in lauschigster, gar lieblicher Weltfremde und mit der unwiderstehlichen, froh natürlichen „Lust, zu fabulieren". Inmitten der Wirklichkeit sitzt bei ihm — wie auf dem seelenvollen Bilde von der „Lautenspielerin" — dicht nebenbei noch das „Märchen" mit seinem ganzen Zauber, und im fernen Schimmer des Duftigen winkt und blüht aus dem nächsten Hintergrunde schon die alte, liebe Wald-Romantik der Schlösser und der „blauen Blumen" herein, zum frommen, treuen Akkord harmonisch zusammen klingend. Gewiß erreicht er im genialen, dionysisch-großen Wurf nicht einen Arnold Boecklin, mit dem er zuweilen wohl in eine Linie gerückt worden ist — im Ganzen verhält er sich zu ihm so etwa wie Märchen und Sage zum Mythus; er vertritt im Wesentlichen das zart-lyrische oder beschaulich-epische Element, und wenn er die ersten Menschen im ungetrübten Naturfrieden vor dem folgenschweren Sündenfalle schildert, dann ist es nicht das „Paradies" nach orientalischer Phantasie und nicht das „goldene Zeitalter" nach hellenischer Anschauung, sondern Adam und Eva werden ihm zusammen mit ihren lieben Freunden, den verschiedenen Tieren, ohne jede exotische Vegetationspracht auf grünendem deutschem Wiesengrund, mit einem friedsam stimmungsvollen Flüßchen als Belebung, unwillkürlich zu einem köstlich-freien Idyll, das gleichsam zum ersten Male die judaische Auffassung vom menschlichen Urzustande in's deutsche Empfinden übersetzt. Dennoch ist der Phantast und der Maler auf seine Art nicht etwa geringer in ihm als bei Boecklin, und in der sicheren, ganz individuellen Farbenkunst wie ihrer feineren Reize bleibt er doch nicht wohl hinter jenem Meister bewährter Maltechnik zurück.

Zwei Momente sind mir an diesem, wie Heimatsgefühl und Volkskunst so vertraut zu uns redenden „Hans" immer ganz besonders aufgefallen, oder richtiger: tief zu Herzen gegangen — einmal: seine ganz unverkennbare ländliche Abstammung, ein kräftiges Bauerntum in ihm, das den regen Natursinn schon von Hause aus mit bringt und die naive, frische Farbenfreudigkeit selten verleugnen kann; und dann: die musikalische Stimmung als das Lebenselement dieser herzenswarmen Kunst, das sich nicht

allein in der häufigen Beigabe musikalischer Instrumente an seine Bildfiguren, sondern auch schon in der feinsinnigen Gesammt-Abstimmung seiner Farbentöne so „harmonisch“ ausspricht. Man betrachte z. B. etwas länger aus der Weite den im „Abendrot“ stehenden Weiherkahn: wie hier mit ganz unscheinbaren, leichten Grünübergängen am Himmel und am Ufer, nach oben und unten hin, diese starke Sinfonie in Rot durch den malerisch tief sinnvollen Akkord des Grün-Rahmens, als seinem Komplement, langsam wieder zum Abklingen gebracht wird! Ganz besonders auch der kräftige Dreiklang „Grün-Blau-Rot“ bildet neuerdings seine Lieblings-Couleur. Fast immer auch klingt, singt, tönt es auf seinen Bildern, und wenn es nur das Brüllen der Kuhherde ist, — es braucht nicht immer eine Laute oder die Flöte eines Hirten, oder die Guitarre zum Gesang einer Kentauren-Jungfrau, oder ein jubelnder Kinderreigen, es kann auch das liebliche Plätschern eines Brünneleins, das laute Rauschen eines Wasserfalles oder Windsäuseln und Vogelzwitschern sein! Die „Stimme der Natur“ selber scheint eben in seinen Bildern laut geworden zu sein, und ganz unwillkürlich müssen wir da an R. Wagners feinsinnige Beschreibung von dem heimlichen, beredten Schweigen des tiefsten Waldinnern denken, wo immer neue Stimmen, bei längerem Verweilen immer stärker, wach werden und für das von keinem Stadtgeräusche mehr beeinträchtigte, geschärfte Ohr schließlich zur *einen*, großen, laut und voll einher rauschenden Waldesmelodie zusammen fließen (vgl. „Ges. Schr.“ Bd. VII, S. 173 f.); oder an jene andere Stelle in seiner Jubiläums-Schrift auf „Beethoven“ (Bd. IX, S. 93), wo es so schön heißt: „So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschoßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter, so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel; so spricht die Klage der Tiere, das Wehen der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er *durch das Gehör* das wahr nimmt, worüber ihn sein *Sehen* in der *Täuschung der Zerstreutheit* erhielt — nämlich, daß sein *innerstes Wesen* mit dem innersten Wesen alles jenes *Wahrgenommenen*

eins ist und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird."

Farbensinfonie und Lebenstraum heißen demnach für mich die künstlerischen Wertergebnisse jener beiden Grundelemente in Thoma's Schaffen; anspruchslos, herzig ohne Süßlichkeit, von sanfter, milder Güte — das sind so die rechten Worte und Bezeichnungen für die Hans Thoma'schen „Intimitäten", man darf nur nicht wie ein Stockfisch vor diesen Wiederdichtungen all' der schönen freundlichen Schöpfungs- und Meerwunder geist-verschlossen stehen, zu deren Gemütstiefen allerdings auch nichts sagende Titel-Unterschriften der Herren Kunsthändler, wie „Mann auf Fisch" oder „Mann und Fluß" (statt „Abendfriede") und dergl., keinen Schlüssel oder gar Zauberstab des tieferen Verständnisses abgeben können. Will man alle Vorzüge dieser kernhaft prächtigen Art: den Phantasietraum und das stark entwickelte Naturgefühl, Landschaftsmalerei, musikalische Grund-Stimmung und Farben-Sinfonie in Einem zusammen haben, so mag man sich außer an das „Paradiesesleben" und sein letztes, so anheimelnd-sympathisches älteres „Selbstporträt" (starke Steindruck-Übermalung) vor Allem an das vollsaftige „Sommerbild" halten, bei dem sich die Aufmerksamkeit der Beschauer zumal auf den farbensatten Himmel, das ungemein plastisch in der Luft stehende, derbe Pferd und auf das naturwahre Moosgrün der mittleren Baumstämme zu lenken hätte — als die Anhaltspunkte dafür, wie scharf dieser Esoteriker doch auch das Exoterische wieder zu beobachten, die Wirklichkeit zu sehen und scharfsinnig aufzunehmen versteht. Die „Sonntagsruhe" der beiden bescheidenen Alten in dem trauten Stübchen ist zwar hinsichtlich der Grundstimmung vortrefflich belauscht, aber doch schließlich für den heutigen Thoma weniger als Anderes bezeichnend. Dagegen möchten von den zahlreichen Handzeichnungen und Steindrucken noch die beiden kräftigen Studienköpfe alter Männer, der neue „Christophorus" und das für die „Neuen Flug-Blätter" der Firma Breitkopf & Härtel gezeichnete Original zu dem Volksliede: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" in diesem Sinne besonders hervor zu heben sein, während die drei (mit Menschenbeinen im Wasser herum segelnden und mit den Armen so wild herum fuchtelnden) „Rheintöchter" oder

aber der Versuch einer „Walküre mit ihrem Roß Grane" (aus dem Jahre 1895, offenbar für die Bayreuther Festspiele entworfen) nur auf's Neue wieder bestätigen können, wie sehr wir im Rechte waren, seiner Zeit zu sagen, daß, diesen Lyriker zum Dramatiker stempeln zu wollen, seinem innersten Wesen Zwang und Gewalt anthun hieße.

Rätsel und Fragezeichen einer modernen Kunstausstellung*)

(1897)

In unserer Ausstellung findet sich ein Relief des belgischen Bildhauers Samuel: ein aus Marmor gehauener Frauenkopf, den Ringelnattern und Engelsfittige zugleich umspielen. Der Bildner nennt das Werk nicht „Sphinx", obwohl er offenbar jenes uralte Problem nur wieder im Auge hat, das die bildende Kunst durch die organische Verbindung von Thier- und Menschenleib ebenso tiefsinnig zu fassen pflegte als auch ideal zu verkörpern suchte. Als „Rätsel" *(énigme)* ist es im Kataloge verzeichnet, und es spielt eben an auf das ewig natürliche, rein menschliche Problem launischer Frauen-Seele, die uns bald nach Schlangenart, bald in der „lieb' Englein-Weis'" entgegen zu treten oder aber zu schmeicheln scheint. „Teufeline" und „Erlöserin", „Meduse" und „Muse" zugleich — beide Möglichkeiten ruhen gleicher Weise und der nämlichen Potenz nach in ihm. Das Weib als Doppelwesen — seltsam, unklar, unentschieden; vielleicht auch unverstanden! An unserer eigenen Behandlung dieser un-

*) Nach einem am 22. August 1897 in den Räumen der Dresdener Internationalen Kunstausstellung gehaltenen Vortrage. Die meisten der hier genannten Künstler und Werke sind seither Gemeingut geworden und in's Bewußtsein der Allgemeinheit so weit übergegangen, daß die Anschauung zu dem Gesagten kaum fehlen dürfte und es daher wohl keiner weiteren Erläuterung für die Aufnahme des ursprünglich lokal bestimmten Vortrages an dieser Stelle mehr bedarf.

heimlich-unfaßbaren „Psyche“ wird es vermutlich liegen, welche von beiden Naturen wir aus ihr heraus locken wollen, nach welchem bestimmteren Sinne wir das in ihr uns nun einmal aufgegebene „Fragezeichen“ zuletzt klar beantworten können. . . .

Die Charakteristik könnte nun ja bei dem Belgier etwas innerlicher, als nur mit äußeren Zeichen, gegeben sein. Unwillkürlich aber muß ich doch an dieses Kunstwerk denken, indem ich über „einige Rätsel und Fragezeichen einer modernen Kunstausstellung“ überhaupt zu plaudern mich hier anschicke; wie ein Symbol will es mir vorkommen für dasjenige, worauf ich im Folgenden besonderen Wert legen möchte. Nur zu oft nämlich handelt es sich auch bei diesen Dingen um ein solches Doppelwesen, aus welchem dem Einen als widerliche Fratze entgegen grinst, was den Andern wie ein gottähnlich-holdes Engelsantlitz anlächelnd grüßen und beglücken will; also um Fragezeichen gleichsam mit zwiefacher Möglichkeit zu ihrer Auflösung. Sollte es am Ende nicht (nur zur Abwechslung einmal) bei uns, den Beschauern selber, ganz allein liegen, was wir schließlich heraus lesen wollen? — je nachdem wir eben von vorne herein kritisch gestimmt einem solchen Werke nahen, oder aber mit williger Empfänglichkeit uns dem ganzen Zauber seines höheren Wesens, seinem verborgenen Sinn und gewollten Eindrucke hingeben, die guten Kräfte in ihm vor Allem zu wecken suchen? Ob wir uns von dem ätzenden Schlangengifte den Weg zum Eindringen zerstören und alles tiefere Verständnis dadurch gründlich unterfressen, oder aber auf den geistigen Schwingen reger Phantasiethätigkeit in das lichte Paradies einer wirklich aesthetischen (d. h. empfindungswarmen) Kunsterkenntnis, leicht und zwanglos, uns lieber empor tragen lassen? Bei einer ganzen Reihe von Werken wird sich voraussichtlich ergeben, daß der Glaube an das Bessere in dem Anfangs unverständlich Erscheinenden — weit eher als sein Gegenteil — zu einer befriedigenden Lösung des damit gestellten Problemes führen darf. Und jedenfalls erst auf Grund solcher sympathischer Voraussetzungen, wenn alle Möglichkeiten sorgfältiger Untersuchung zuvor gewissenhaftest erschöpft sind, wird sich aus dem bei diesem Prozesse vielleicht genauer entdeckten

Fehlern eine wirkliche Berechtigung zu endgültiger Ablehnung eines Kunstwerkes konstruieren lassen. . . .

Wie sich nun also Künstler im Besonderen zu erkennen geben, wenn wir eine Zeit lang mit ihnen geredet, und solche Kunstwerke an uns kund geben, wenn sie eine geraume Weile erst zu uns haben eindringlich sprechen können, das möchte ich hier an einigen besonders auffälligen Beispielen *in concreto* prüfen, indem ich dabei schlankweg einmal den „Kritiker“ ganz zu Hause lassen und im Wesentlichen mich nur auf den „Aesthetiker“ in mir verlassen will. Ein Jeder, der moderne Ausstellungen besucht, wird eine Anzahl solcher sonderbarer Nummern im Gedächtnisse haben, welche sich durch besondere Schwierigkeit, ihrer mutmaßlichen künstlerischen Absicht bei zu kommen, — sei es ungewöhnlich, sei es sogar unliebsam — bemerklich machen. Bald ist es eine ungeläufige, befremdende Technik an ihnen, die uns das Begreifen ihrer Art zu erschweren scheint; bald wieder die merkwürdige, „ganz absurd sich geberdende“ Organisation der betreffenden Künstler-Phantasie, deren apartem Eigenfluge wir zunächst beim besten Willen noch nicht zu folgen vermögen, da sie denn durchaus neue, kühne und außerordentliche Kreise zu ziehen liebt. Hier ist es das „Wie“, dort wieder das „Was“, das sich uns hartnäckig verschließen will, und nur zu oft gebricht es uns an jenem Zauberstabe Mosis, welcher das labende Wasser der Erkenntnis aus diesem, für uns einstweilen noch so starren Felsgesteine zu schlagen vermöchte. Doch „die Geisterwelt ist nicht verschlossen — dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!“ Geduld, die auch hier, wie zu allen Dingen, gar viel nütze, wird uns schon die Wünschelrute wirken, und: „Kommt Zeit, kommt Rat“ — so darf es auch da wieder einmal heißen. Kurz, nach dem Motto: „Wo ein Wille, da ist auch ein Weg!“ und vollends unter der bewährten Zauberformel: „Seltsam, thu' dich auf!“ (man verzeihe mir das despektierliche Wortspiel auf den alten Märchenberg „Sesam“) wird sich die dunkle Höhle zuversichtlich schon noch öffnen und ihre reichen Wunderschätze unseren Blicken doch endlich enthüllen.

Weit entfernt jedoch, hiermit nun irgend welche allgemein

gültige Normen auf stellen, oder endgültige Formeln der Erklärung gefunden haben zu wollen, gedenke ich vielmehr allein nur durch die besondere Art und Weise, wie ich mir, rein persönlich, das oder jenes eben zurecht zu legen versuchte, eine vorläufige und völlig anspruchslose Anleitung zu geben, wie auch der Laie zur eigenen, selbständigen und befriedigenden Auflösung solcher, für den Genuß im Grunde doch recht lästigen, Rätselfragen moderner Kunst gelegentlich vorzubringen in der Lage sein wird. Jede andere, persönlich abweichende Beantwortung würde mir aber natürlich zu meiner Freude nur ankündigen können, daß die von mir ausgestreute Saat auf gutes Erdreich gefallen ist, und würde mir darum allein schon hoch willkommen sein dürfen, selbst wenn sie meiner Auffassung gelegentlich diametral zuwider liefe. Wie es sich ganz von selbst versteht, soll ja gar Niemanden bei dieser Methode irgend wie im Geringsten ein Zwang angethan werden, oder aber verwehrt sein, auf Grund reiflicher eigener Beobachtung trotzdem einmal auch zu einer durchaus negativen Anschauung über das selbe Kunstwerk zu gelangen; wobei ich denn auch gleich von vorne herein selber offen bekennen muß, daß ich die Hieroglyphen z. B. des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff zu entziffern, mich bis heute, selbst beim besten Willen dazu, absolut außer Stande sehe. —

Beginnen wir da gleich mit einigen leichter eingänglichen technischen Problemen — nur ganz wenige, aber vielleicht typische Beispiele hier für viele! Wem wäre die Geigen spielende Dame im Belgier-Saal nicht schon aufgefallen — ein Bild, dessen Leinwand mit farbigen Tupfen nur so übersät erscheint, und dessen Malerei ausschließlich und allein aus lauter solchen kleinen, einzelnen Farbenpünktchen sich zusammen setzt? „Solch ein handgreiflicher Blödsinn! Nein, diese Maler-Verrücktheiten!" — so hört man ja wohl vor diesem Bilde oft ausrufen. Und doch läßt sich meines Erachtens nicht so einfach über es zur Alltags-Ordnung übergehen, zählen wir nachgerade doch schon weit über ein Dutzend, zum Teil glänzender Künstlernamen, welche, mehr oder minder grundsätzlich sogar, ausgesucht dieser „pointillierenden" — so lautet nämlich der Fachausdruck —

Malweise folgen, also schon durch das Gewicht ihrer Zahl eine Stellungnahme gegenüber ihrer Richtung und Methode gebieterisch von uns heischen. Ohne Zweifel ist es nicht nur ein Unikum, sondern bereits augenfälliges Extrem, was der Brüsseler Maler (van Rysselberghe heißt er ja wohl) mit dieser „Geigenfee in punktierten Noten“ gleichsam als ein Prinzip hier vertritt — ein Extrem, das zunächst wohl auch kaum mehr überboten werden kann. Ein fataler Abweg verrät sich hier bereits, welchem gegenüber Vorsicht um so mehr geboten sein dürfte, als ihm jedenfalls keine Weiterentwicklung mehr zu wünschen bleibt. Allein wir wollen doch einmal zusehen, was diesem zugestandenen „Extrem“ für eine praktische Voraussetzung etwa zu Grunde liegt, und ob sich selbst ihm nicht schließlich eine ganz wertvolle Lehre noch entnehmen ließe. Entdecken wir diese feinpinselige, subtile Technik nämlich, mehr oder minder scharf akzentuiert, außerdem noch bei Pissaro, Martin, Monet, Degas, Toroop, Emile Claus, Baum, Stremel, Olde — in eigentümlich feine, gesprenkelte Strichelmanier umgesetzt auch bei Segantini oder Morbelli u. A. — so muß uns sofort eben daran auffallen, daß es genau besehen lauter Meeranwohner — vor Allem Belgier oder aber dort wohnende Künstler (zum Mindesten Ansiedler frischer, reinerer Höhenluft), nicht aber Binnen- und Flachländer sind, welche auf sie zuerst verfielen. Sollte hier nicht doch vielleicht ein guter klimatologischer Grund dafür vorhanden sein, warum diese Leute ihre Gegenstände aufgelöster, und nicht mit den Augen z. B. ihrer binnenländisch deutschen Kollegen, sehen? Und in der That, wir rücken einer Erklärung des Phänomens auf diesem Wege wohl auch schon näher zu Leibe! Zwischen unserem Auge und dem von ihm zur künstlerichen Wiedergabe erfaßten Objekte steht bekanntlich immer noch die Luft mitten inne, deren Wirkung es bei der Farbe gleichzeitig mit aufzunehmen gilt. Hat diese Luft nun stärkeren Feuchtigkeitsgehalt, erscheint sie von Wasserdunst geschwängert, so wird eben unwillkürlich die Farbe des Gegenstandes wie oszillierend erscheinen; flüssiger und durchsichtiger als sonst, löst sie sich, von ungleich feineren Beleuchtungs-Nüancen mit durchzogen, wieder mehr in ihre einzelnen Bestandteile auf.

Wir leben nun einmal im Zeitalter der „chemischen Analyse“, welche die früheren „Elemente“ ja noch in ihre „Atome“ mittlerweile zu zerlegen gelernt hat. „Teilung der Töne“ heißt man das auch im koloristischen Handwerke, wobei man sich auf das optische Gesetz von der „Netzhautmischung“ im menschlichen Auge beruft, durch welche alle diese minimalen Sonderungen wieder zur organischen Einheit harmonisch zusammen gefaßt werden.*) Handelt es sich somit auch in unserem Fall um eine vorläufig äußerste Spitze der Entwicklung, um ein — gerne zugestanden — etwas „haarsträubendes“ *Non plus ultra* modernen Malerideales überhaupt, so kann dieses Letztere dennoch eine Radikalkur, nämlich für das exaktere Erfassen scheinbar einförmiger und gleichtöniger Farbenflächen, unter unseren zeitgenössischen Malern sehr wohl bedeuten: — ein kräftiger Vorstoß also in technischer Steigerung, dessen ausgesprochen fortschrittliches Verdienst keineswegs zu unterschätzen wäre. Denn wer einmal so differenziert zu sehen sich gewöhnt hat, der wird — selbst wenn er von dem Extrem als solchen später wieder auf das rechte Maß zurück kommen sollte — Zwischentöne zuversichtlich ganz anders zu packen, zartere Farbenwerte, intimere Valeurs im Ganzen viel präziser zu bestimmen und minimale Nüancen ungleich feinfühliger wiederzugeben nun auch verstehen. Ich erinnere da nur an Paul Baums Handzeichnungs-Reproduktion seines bekannten Winterbildes mit den belgischen Kohlen-Hütten, wo er mit nur drei einfältigen Farbstiften auf weißem Grund, noch dazu ohne jede Zuhülfenahme von Schwarz, in verblüffender Weise einen eminenten Schein von Wirklichkeit — mehr analytisch allerdings, als synthetisch dabei verfahrend — hervor zu bringen gewußt hat. Wer aber dann wähnt, daß mit dieser Farbengebung doch nur dem Kleingenre der Malkunst bei zu kommen wäre, größere Flächen sich aber von selbst solcher Behandlung entzögen, den mag der vor Kurzem in München eingetroffene, umfangreiche

---

*) Man vergl. übrigens auch H. Bahrs, jedenfalls nicht geistlose, Entwicklung einer Theorie des Pointillismus, in der Wiener „Zeit“ vom 21. I. 1899.

Rahmen von dem Pariser Henri Martin: „*Vers l'abîme*" zu seinem eigenen Erstaunen eines Besseren belehren. Und nun bleibt vollends gar noch die interessante Beobachtung: daß ein so extravaganter „Pointillist", wie unser Belgier von Rysselberghe einer ist, hier allein nur auf farbigem Wege zu den klarsten, entschiedensten Konturen wieder gelangt, während man früher diesen Vorzug als ein Spezial-Privilegium der markanten Kartonzeichnung doch stets angerufen hat und des naiven Glaubens immerdar lebte, daß das reine Farbenspiel von einer scharf umrissenen Konturierung vielmehr eher abführen müsse! Wohingegen wiederum ein Carrière, der von der grau gehaltenen, gern nahezu farblosen Schwarzweiß-Zeichnung her zu kommen scheint, heute — im vollsten Gegensatze hierzu, und zwar im Porträtfache, das eigentlich Schärfe der Charakteristik in der zeichnerischen Modellierung vor Allem verlangte — umgekehrt gerade auf ein dämmerig-verschwommenes, wie traumhaft-visionäres Molluskengebilde vielfach sich verfallen zeigt. Hier haben wir den vollendeten Gegenpol in allen Teilen. — Ja, wer von unseren „Alten" sich dergleichen Umwälzungen, bis zur „verkehrten Welt", jemals wohl ernstlich hätte träumen lassen, als man, mehr halsstarrig als einsichtsvoll, die (erst später dann leidlich schwach kolorierte) strammste Zeichnung als Untergrund aller Malerei immer wieder heftig begehrte! .... Ich hoffe, meine geschätzten Leser erkennen schon jetzt, daß man durch eingehendere Betrachtung solcher angeblichen „Unsinnigkeiten", auch wenn man sie nicht ohne Weiteres verteidigt, mitunter doch auf recht seltsame Gedanken gerät.

Ein zweiter Fall technischer Neuerungen — der Fall Troubetzkoy unter den modernen Bildhauern. Es ist nämlich gar nicht richtig, daß dieser Künstler in Thonmaterial — wie immer behauptet wird — einer subjektiven „Skizzier"-Laune nur eben ganz manieristisch fröhnt. Was er giebt, ist im Gegenteile — nach meiner vollsten Überzeugung wenigstens — eher etwas Objektives, eine vollkommenere Durchbildung seines Stoffes, eine unendlich vielmal genauere Durchführung seines, allerdings für seine Zwecke auch geschickt gewählten, Vorwurfes. Gewiß steht

es nur im geistigen Zusammenhange, daß er eine Büste Segantini's gleichzeitig gefertigt und hier mit ausgestellt hat — es wäre wirklich von Interesse, etwas Näheres über die, sicherlich vorhandenen, persönlichen Beziehungen dieser beiden Meister, den Zeitpunkt ihres Beginnes und ihrer Dauer, in Erfahrung zu bringen, wozu mir die Quellen bisher leider nicht fließen. Ich halte Troubetzkoy nämlich so ungefähr für den Segantini der Plastik (rein technisch hier natürlich nur genommen) und bin der Meinung, daß wir ihn und das, was er der Bildhauerei geleistet, am ehesten in dieser Beleuchtung noch begreifen werden. Den *(sit venia verbo)* „Bruchteil-Bildner“ könnte man ihn etwa nennen, und „Subdivision“ oder „Dezimierung“ der (körperlichen) Flächen erscheint mir als seine eigenste Plastiker-Aufgabe und Devise. Während unsere „idealen Klassizisten“ aus Macht alter Schulgewohnheit eine Menge schöner, womöglich recht marmorglatter Flächen immer noch am Körper übrig zu lassen pflegen — je „idealer“ ihr Gegenstand, desto fataler treten diese an ihm zumeist hervor! —, oder aber höchstens auf anatomisch gewissenhafte Muskulatur-Durchbildung („Muskel-Protzentum“ hat man das schon genannt!) sich beschränken, um dann wieder der sorgfältigen Anordnung eines möglichst harmonischen Faltenwurfes sich eifrigst zu befleißigen, . . . derweilen sieht ein Troubetzkoy noch die Zwischenfalten und Unterglieder an solcher Flächenmodellierung, zumal in der modernen Gesellschafts-Robe und kapriziösen Drapierung an den Gestalten weiblicher Anmut. Selbst den belgischen Realisten und italienischen Naturalisten gegenüber, die ja auch die akademische, philhellenische Schablone machtvoll mehr oder minder schon durchbrochen, schlägt er darin noch eine unverkennbare Eigennote an, hat er eine geschmeidigere Formel des Zierlichen, Charakteristischen für sich noch gefunden. Das „moderne“ Leben mit seinen pikanten, komplizierteren Reizen stellt eben auch wieder ganz andere Aufgaben, ungewohnt neue Anforderungen an den entwicklungsfreudigen Skulpturenmeister als etwa jene konventionelle Antiken-Wiederholung, die trotz Alledem nicht einmal vor der gelegentlichen Entgleisung zu Geschmacklosigkeiten bewahrt bleibt, wie es diejenige ist: durch Verquickung

der „reinen und edlen Form“ mit einem höchst zweifelhaften Spiegel-Naturalismus das Verhältnis z. B von „Natur und Kunst“ — wie sie glaubt — nur ja recht „anschaulich“ zu gestalten. (Vergl. Johannes Schilling!) Daß es aber Troubetzkoy vornehmlich auf jenes Leben des modernen Gesellschaftsmenschen, nicht auf den antiken Faltenwurf mehr, an kommt, daß ihn dieses reizvoll prickelnde Thema mit all' seinen, von der knetenden Hand noch uneroberten Positionen vornehmlich beschäftigt, also das leichte Knistern und Knittern in Falte und Schleppe, Seide und Spitzen, Shawls und Volants vor allem Andern ihn mächtig anzieht und interessiert, das zeigt zur Evidenz seine schmuck und leicht hin geworfene niedliche Statuette der eleganten, *en grande toilette* so entzückend „*chic*“ auf einem Fauteuil hin gegossenen Damengestalt: „Nach dem Balle“ — ein Musterstück und gewiß auch Meisterwerk der besonderen Anschauungs- und Darstellungsweise dieses, in Mailand lebenden, russischen Aristokraten. *Ergo:* nicht roher, gröber, sondern vielmehr gerade feiner und delikater, scheint mir dieses sein brüchiges Verfahren. — Man könnte ja dabei immer noch meinen, daß sich mit solcher Technik zwar sehr wohl der Kleinkunst Wirkungen ab gewinnen ließen, eine wirksame Übertragung in's Monumentale hingegen sich von selbst verbiete, diesem Gebiet somit doch sehr enge Schranken dann gezogen seien. Aber sogar diesem verzeihlichen Einwand ist durch den selben Künstler schon zum Voraus begegnet: mit dem bereits oben von mir erwähnten lebensgroßen Rumpfbildnisse Segantini's nämlich, an welchem ohne Frage weit weniger die „impressionistische“ Auffassung als vielmehr eher die leichte, dem Originale so wenig gut anstehende, Pose wie ein leidiger Mangel berühren mag.

Dicht neben Troubetzkoy muß uns übrigens noch ein anderer genialer Plastiker hier interessieren und anregen: ich meine den Pariser Rodin und seine arg bekrittelte Arbeit: „Die innere Stimme“. Um diesem Werk — oder sagen wir besser: „Stückwerk“ — gegenüber das richtige Verhältnis einzunehmen, dürfen wir nicht im Geringsten etwa an die im Menschen-Innern unerbittlich mahnende „Stimme des Gewissens“ oder dergl. denken. Wir haben uns zu vergegenwärtigen, daß es als zugehöriger Teil

zur großen Victor Hugo-Gruppe, an dem vom Künstler gedachten National-Denkmale, seine endgültige Stätte finden sollte. Seine französische Bezeichnung „*Voix intérieure*“ dürfte demnach korrekter und aesthetisch schon weit aufklärender mit dem Begriffe „das innere Gesicht des Dichters“ von uns zu übersetzen sein. Der Schöpfer hat hier allem Anscheine nach — und ich müßte mich wirklich sehr täuschen, wenn dem etwa nicht so wäre — das Urbild der ersten, dunkel-geheimnisvollen Konzeption poetischer Phantasie (im besonderen Hinblick eben auf Victor Hugo) mit den Mitteln seiner Kunst veranschaulichen wollen. In dieser Annahme bestärkt mich noch weiterhin der bedeutsame Umstand, daß er das Gebilde wie einen plastischen Urkern, aber zugleich unvollendet und unentwickelt — zumal in seinen Extremitäten noch völlig unausgeführt, mit noch unerschlossenen Augen und so zu sagen ungelösten Gliedern, wie im Charakter einer brütend-schemenhaften, um nicht zu sagen: embryonalen Gebundenheit — aus einer Wolke mysteriösen Nebeldunstes auf steigen läßt. Eine Charakteristik, die, namentlich in diesem letzteren Momente der pythischen Weihrauch-Beschwörung, ohne jene tiefere Beziehung sicherlich doch sehr auffällig sein, wo nicht ganz unverständlich bleiben müßte. Es ist ja eine von zahlreichen Phantasie-Künstlern, in Sonderheit den phantasiebegabten Dichtern, wiederholt und übereinstimmend bestätigte Erfahrungsthatsache, daß ihr schaffendes Organ zu allererst wie von einem zentralen Urbilde des in ihnen entstehenden Kunstwerkes in dessen Bannkreis hinein gezogen wird. (R. Wagner z. B. ist das ganze Drama vom „Fliegenden Holländer“ aus der Senta-Ballade zunächst heraus gewachsen!) Unsicher in der Gestalt, dunkel in den Umrissen und doch bei aller äußeren Unfertigkeit von zwingender Plastik im Kerne des zentralen Gebildes, entkeimt es, gerufen oder ungerufen, dem mystischen Schoße ihres unbewußten Seelen-Innern, so daß ihr „Dichten“ genau genommen zum mähligen, immer bewußter sich gestaltenden „Verdichten“ jenes anfänglich nur nebelhaften Keimes der Empfängnis wird. Dieses schwierige Problem haben wir hier also gegeben; diesen im Grunde transzentendalen Vorgang hat der eigenartige gallische Plastiker ganz offenbar einmal in

Materie umbilden und gleichsam „immanent“ verkörpern wollen. Wohl läßt sich noch billig darüber streiten, ob ein solch' spiritueller Vorwurf dem Wesen der körperhaften Bildnerei nicht bereits widerspricht; ganz verkennen wird man aber den hierdurch gewagten Versuch einer Neulandsentdeckung und Gebietserweiterung für die Plastik kaum mehr dürfen, und jedenfalls wird man zehnmal eher durch die Lektüre etwa der berühmten „Mütter“-Stelle aus dem II. Teile des Goethe'schen „Faust“ sich in die empfängliche Stimmung versetzt fühlen und zur gerechten Würdigung solcher künstlerischen Absichten des französischen Bildhauers würdig sich bereiten, als man mit losen Witzen und faulen Redensarten: wie „Elephantiasis“ und dergl., zum geistigen Kerne der Sache vor zu dringen wird hoffen können. Nicht mehr über die merkwürdige Neuerung also, „Studien“ auf internationalen Kunstausstellungen zu zeigen, vermag ich für mein Teil ärgerlich-mißbilligend den Kopf zu schütteln; ehrlich bewundern muß ich geradezu, so unverhohlen wie rückhaltlos, die phantasiereiche Kongenialität des berühmten Meister-Bildners, die dem durch den Namen „Victor Hugo“ ihm gestellten Pensum mit so viel geistiger Freiheit, auf so feinsinnige Art und durch eine so erfinderische Vortragsweise, just im Torso-Charakter, bei zu kommen und auch gerecht zu werden wußte. Mag sich der selbe Künstler da und dort nur allzu gern im Spiele mit dem Fragmentarischen noch gefallen — und er hat thatsächlich, nachweisbar, diese „unliebsame“, seltsame Neigung — hier, im besprochenen Falle, war dieses Fragmentarische immerhin der allein gebotene „Stil“, mußte es von vorne herein zielbewußt ergriffenes Darstellungs-Prinzip für ihn werden. Kritik, wo bleibt nun dein Stachel? Lächeln, wo ist dein Sieg?

Mit letzterem Kunstwerke haben wir aber schon jenes Feld betreten, auf dem sich die rein technischen mit Phantasie-Motiven berühren, mischen und verbinden; gelegentlich wohl auch — selbst durchkreuzen. Wir wollen uns auf ihm noch etwas heimischer machen und haben von dieser besonderen Sorte noch einiges Andere hier kurz zu streifen, ehe wir zur ätherischen Höhe der reinen, unvermischten Phantasie-Anschauung vollends werden zu-

sammen ansteigen können. Und zwar möchte ich da zunächst an einem Gemälde — weniger das damit aufgegebene Rätsel zu allgemeinem, behaglichem Wohlgefallen auflösen, als vielmehr dem Beschauer nur eben sein Gefühl zu klären trachten: warum er z. B. vor der kuriosen „Harpye“ des Düsseldorfer Willy v. Beckerath ein Befremden auch dann nicht los zu werden vermag, wenn er etwa aus dem Konversations-Lexikon sich darüber Auskunft geholt hat, daß man unter diesem Begriffe weibliche Wesen der Mythe von räuberischer Natur versteht — ursprünglich wohl Personifikationen stürmischer Winde oder auch der Sturmwolken, welche (mit tierischen Krallen angethan) Sterbliche zu den Erinyen entraffen. Ich will es ihm „rund und nett“, ganz frei heraus sagen, woran es insbesondere liegt, daß man diesem Bilde gegenüber nicht recht zum aesthetischen Ausgleich in sich selber kommt und hier alle bisher von uns angewandten Mittel, stumpf bleibend, ausnahmsweise einmal gründlich versagen wollen. Es rührt sehr einfach daher, daß der Maler sich in seinem „Rezept“ ganz ersichtlich vergriffen hat, indem er Urmythisches, das nur im Schimmer des Ungewissen, sei es Dämonisch-Gruseligen oder Nächtig-Entrückten, gedeihen mag, in die schärfste moderne Wirklichkeitsbeleuchtung grellen Tageslichtes gerückt und Sagenhaft-Unheimliches, Phantastisch-Dräuendes nicht nur in handgreiflich realistischer Anschauungsform vorgetragen, sondern sogar noch, als aufdringliche Akt-Realität einer Modell-Gegenwart, schier bis zur Wirkung philiströser Gemütlichkeit wieder verflüchtigt hat. Nicht aus kühlem Eiskübel der Ironie heraus, sondern in der Fieberhitze erregter Intuition wollen solche Phantasmagorien, wofern sie glaubwürdig wirken sollen, geboren sein — es wäre denn, daß der Maler es direkt satirisch gemeint und mit den das Gefieder putzenden, es wie die Federn eines Ballfächers sorgfältig glättenden Fingerkrallen die Raubvogelnatur des listigen Weibcharakters ganz im Allgemeinen wieder hätte — persiflieren wollen. So ist denn eine, jeden Anderen als den Urheber selbst störende, Inkongruenz daraus geworden, die nicht zu ungetrübtem Genuße führen kann, auf der anderen Seite aber diese Fehlwirkung bei so viel schöner, selbst-

ständiger Betrachtungsart doch aufrichtig beklagen läßt. Denn das Ding ist zweifelsohne wieder zu gut, um es schlankweg leichten Herzens abzulehnen.

Wenden wir uns von hier einmal einem ganz anderen Gebiete: der Leistikow'schen Abendlandschaft „Der Teich“, mit voller Aufmerksamkeit zu. Kopfschüttelndes Verwundern und gelindes Entsetzen darüber, wenn man näher hinzu tritt, bildet auch hier die große Regel. „Wie, das soll die viel gerühmte Natur der Neueren und Jüngsten sein?“ Gemach, gemach! Ich will vorläufig noch ganz auf das Argument verzichten, daß dieser Schrecken nur, wenn man eben näher heran tritt, sich einzustellen pflegt. Aus größerer Ferne gesehen, ergiebt das Ganze nämlich einen ungleich plausibleren, natürlicheren Zusammenklang und erzielt somit schon deshalb einen wesentlich überzeugenderen und günstigeren Eindruck bei seinem Beschauer, als er beim ersten Anblick vielleicht zu erwarten stand. Wie gesagt, ich will hier davon erst noch gänzlich Abstand nehmen. Aber, sehr mit Verlaub: das soll höchst wahrscheinlicher Weise auch gar nicht unmittelbare Naturanschauung mehr sein, sondern vielmehr ganz ohne Bedenken eine „stilisierte“ Landschaftsstimmung vorstellen (wie wir sie, in anderer Handschrift wieder, auch bei Karl Haider z. B. des Öfteren antreffen können). Zugestanden dabei ohne Weiteres, daß das einen sehr faulen Zauber von sorgfältig studierter Naturwahrheit mit der Zeit wohl herbei führen würde, wenn sich jeder junge Landschafter, statt auf's gewissenhafte, gegenständliche Beobachten, lieber gleich auf's dekorative Stilisieren jener Natur nach seinem Privatgeschmacke dreist verlegen wollte. Allein: einmal herrscht — dächt' ich — doch noch ein erheblicher Unterschied zwischen dem exakten Heraus-Stilisieren der Linien und Farben aus einem sonst mit unbestechlich scharfem Auge genau aufgenommenen Naturausschnitt einerseits, und anderseits einem ebenso willkürlich-ungebundenen Zurechtlegen oder gar erst leichtfertig-bequemen Fälschen der wiederzugebenden landschaftlichen Motive. Dann aber darf ein Künstler von der Qualität Leistikows, dessen Auge so gründlich durch die strenge Schule des Freiluftsehens hindurch gegangen ist und in seinem

Entwicklungsgange die strikte Naturtreue bereits so meisterlich hinter sich hat (wie z. B. sein „Waldinneres“ gleichzeitig klar ausweist), solche gelegentliche Abschweifungen sich zuversichtlich schon weit eher einmal gestatten. Ich will sogar nicht versäumen, schon jetzt darauf aufmerksam zu machen, daß — aller Voraussicht nach — auch der ausgezeichnete, in Dresden heimische Landschafter G. Müller-Breslau über kurz oder lang einmal bei solchem Verfahren landen wird; und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird er wahrscheinlich schon weit weniger entrüstetem Widerspruch alsdann begegnen, denn in diesen Dingen haben es ja die späteren Nachfolger, nach altem naturgeschichtlichen Gesetze, von jeher ungleich leichter als die übermütigen Anfänger gehabt. Um aber wieder auf besagten Leistikow zurück zu kommen: Ein Jeder von uns kann es überdies auch — zumal beim mild verklärenden Lichte solcher Abendsonnen — im Freien draußen unbehindert sehr gut wahrnehmen, wie sich die gegen den Abendhimmel gestellten Naturobjekte, Wolken, Bäume, Hügel etc. da leicht umsäumen; er kann bemerken, wie sich die Blätter-, Zweig- und Baum-Gruppen zu Stufen und Abteilungen, wie in wohl gegliederten Linierungen und mit Rändern, gelegentlich einmal zusammen fassen. In diese Linienzüge alle eine ordnende Einheit hinein zu bringen, all' diese Lichter auf einen bestimmten Grundton gleichmäßig ab zu stimmen, das ist schließlich das eigenste Amt des Stilisten unter den Malern. Und weiß er dabei noch durch die ruhige, klare Spiegelung eine so starke Glaubhaftigkeit, einen so intensiven, poetischen Stimmungszauber der harmonischen Gesammtwirkung herbei zu führen, wie dieser Berliner Neuerer es doch auch gethan — je nun, so hat er eben seine künstlerischen Pflichten reichlich erfüllt, und an uns liegt es dann, deutlicher und deutlicher zu empfinden, daß hier nicht ein Untervermögen, ein Zurückbleiben, sondern ein freies Überbieten in der sachgemäß richtigen, aber durch und durch vergeistigten Schilderung vorhanden ist: kein zweifelhafter Lehrling, den wir noch zu schulmeistern hätten, sondern ein fragloser Könner, der unsere Auffassung von der Kunst nur bereichern kann, steht nun vor uns!

Etwas anders wieder liegt die Sache bei des Münchner

Riemerschmid gleichfalls viel besprochenem „Edengarten", an dem wir die vollste Absicht, dekorative Wirkungen zu thun, schon aus den beiden Flachreliefs zur Seite unschwer heraus lesen werden, wo aber doch nicht so fast „stilisierte Natur" als solche, denn vielmehr gleich von vorne herein — dem Begriffe des „Paradieses" und seiner Wonnen angemessen — der „Farbentraum" einer ganz selbstherrlichen Phantasie- und Ideallandschaft lediglich vom Maler bezweckt erscheint. Ich bitte hier, noch vor der Fixierung jener wunderlichen „Aurole" daran, die von diesem Apfelbaum im Mittelpunkt ausgehende, starke Konstrastwirkung des Bildes von leuchtend Rot und dunkel Grün aufmerksam zu beachten, die — auch in der Verteilung der Töne charakteristisch fortgesetzt — den Antagonismus von Gut und Böse, zwischen Licht und Finsternis, symbolisch — schon im Beleuchtungscharakter vorweg zu nehmen oder doch als Möglichkeit anzudeuten scheint. Wie Wolfram von Eschenbach in seinem Parzival-Epos den Menschen unter dem Zeichen eines neutralen „Grau" geboren sein läßt, so daß er des Himmels und der Hölle zunächst in gleicher Weise noch teilhaftig erscheint und sich erst im Verlaufe seiner geistig-sittlichen Entwicklung für das blendende Weiß des reinen Guten, oder aber das finster brütende Schwarz des ausgesprochen Bösen bleibend entscheidet — so und nicht anders hat hier wohl auch der Künstler den berühmten Fruchtbaum im Garten Eden als kritisches Grenzgebiet zwischen beiden Sphären sich gedacht, indem er ihn (als „Selbstleuchter" gleichsam) mitten zwischen jene beiden Beleuchtungen, wie unberührt von dem ihn umgebenden Licht- und Schattengegensatze, in diese Natur hinein stellte: „Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen!" Nun hat man über den um sein Gezweig und Blätterwerk gezogenen „goldigen Heiligenschein" seine mehr wohlfeilen als gerade immer geistreichen Witze gerissen. Aber, ganz abgesehen von dem eben berührten Grund-Charakter als „Selbstleuchter" (der sein mildes Sonderlicht von sich selber ausstrahlt), muß ich schon sagen: Du lieber Himmel! Können wir denn so wenig mehr in der Bibel lesen? Unser Maler giebt doch ausdrücklich die Schriftstelle beim Titel seines Bildes noch mit an.

Und ist nun schon einmal alles hier streng auf's Symbolische allein phantasievoll gerichtet — was hindert uns dann, in diesem so genannten „Heiligenscheine" mit sinnigem Auge den Bannkreis jenes „heiligen Gottesfriedens" zu erkennen, welcher das goldene Zeitalter unschuldiger Menschheitskindheit als ein „*Circulus*" umschloß, der schon damals ein „*Circulus vitiosus*" gewesen ist, und von dem es in der Mahnung an das erste Menschenpaar ungefähr heißen konnte: „*Noli tangere circulos meos?*" (Berühre meinen Kreis mir nicht!) Wird in ihn mutwillig, wider das ausdrückliche Gebot des „Gärtners", eingebrochen werden, so wird auch jener, für das blöde, gewöhnliche Auge wohl unsichtbare Gottes- und Seelenfriede jäh alsbald durchbrochen sein. Was daran noch unverständlich sein soll, vermag ich schlechterdings gar nicht mehr einzusehen. Oder sollte von mir am Ende gelten, was Mephisto zum Homunkulus sagt: „Was du nicht alles zu erzählen hast! So klein du bist, so groß bist du Phantast — ich sehe nichts!" ...

Ich komme endlich zu meinem letzten und meinem — wie ich verraten darf — Lieblingsthema: zu Segantini's „Kindsmörderinnen"; ein sonderbarlich Ding für den ersten Anblick, das auch schon mehr zum Raten aufgegeben hat, als daß Rat zu durchgreifendem, gemeinverständlichem Begreifen seiner poetischen Idee geschafft worden wäre! Ich erinnere mich wenigstens nicht, gelegentlich einer eingehenderen Charakterstudie über den Künstler im „Pan", welche von einer Abbildung dieses Gemäldes gerade begleitet war, irgend welche Deutung des Bildes gelesen zu haben. Als der Erste und bisher — so weit ich sehen kann — Einzige hat es zwar schon mein geschätzter Kollege, Herr Dr. Paul Schumann, feinsinnig nach einer buddhistischen Legende zu kommentieren gesucht. Allein, ich kann mir nicht helfen: selbst, falls der Maler (woran nicht zu zweifeln) diese Exegese in eigener Person ausdrücklich gebilligt, ja von dem erwähnten Texte sogar wirklich, geistig nachweisbar, seinen Ausgang genommen haben sollte — künstlerisch wäre er immer noch nicht bei dieser Abstraktion allein stehen geblieben. Und es will mich daher bedünken, als ob man mit diesem Zurückgehen bis auf

eine altindische Quelle dem Künstler als solchem vor seinem Publikum keinen allzu großen Gefallen, im Gegenteile weit eher schon einen zweifelhaften Dienst erwiese. Wir würden damit einfach eine „Programm-Malerei" konstatiert haben, die ihre schweren, nur allzu berechtigten Bedenken gegen sich hätte, in so fern ihr näheres Verständnis von einer weit her geholten, sehr individuellen und zudem wenig zugänglichen Voraussetzung abhängig gemacht sein würde. Eher schon dürfte beim Künstler eine organische Verschmelzung von derartigen gelegentlichen Lese-Anregungen (die ihn die umgebende, vertraute Natur mit metaphysischen Augen ansehen gelehrt haben mögen), sodann vielleicht irgend eine tiefsinnige Schweizer Ortssage und rein persönliche Naturanschauung hier mit Erfolg als Grundlage anzunehmen sein. Jedenfalls aber muß ein derartiges Kunstwerk doch durchgängig faßlicher sein, wenn es echt und voll wirken will — sollte denn wirklich kein allgemeineres, im Grunde näher liegendes Kriterium der Beurteilung vorhanden, in Wahrheit keine unmittelbar einleuchtende, so zu sagen mit Händen zu greifende Erklärung hierzu aufzutreiben sein? Nun, ich bin allerdings der unmaßgeblichen Ansicht, daß eine solche aus dem Bilde selber durchaus ungezwungen sich ergiebt, man muß sich nur erst mit offenem Blick auf den richtigen Gesichtswinkel ihm gegenüber einstellen. Vor Allem bitte ich den geneigten Leser daher inständigst, nicht etwa an Schillers oder Gabriel Maxens „Kindsmörderin", oder gar an Zeitungsnotizen (Abteilung: „Örtliches" oder „Gerichtssaal") irgend wie mehr denken zu wollen, legt er anders Wert darauf, vor Irrgängen der Phantasie von Anbeginn an schon bewahrt zu bleiben. Sehen wir uns also zuvörderst ruhig, gesammelt und aller Vorurteile bar, in das Bild und seine landschaftliche Stimmung ernsthaft erst hinein, so werden wir mit der Zeit vielleicht selbst auf den Gedankengang einlenken, daß durch die vom Künstler phantasievoll in die Schneegegend hinein und aus ihr gleichsam wieder heraus geschauten, allerlei krausen und wirren Gastaltungen eine Verpersönlichung dieser Natur selbst angestrebt ist, deren eigenste Seele sich zu Verkörperungen hier eben individualisiert, konkretisiert hätte. Was aber wäre denn diese Seele jener

großen Natur? Ist es nicht am Ende das schmerzlich leidende Unvermögen der in Schnee und Eis erstarrten, sonst doch so fruchtbaren „Mutter Erde" selber, ihren Geschöpfen die vollen Brüste zu reichen und Nahrung zum Fortkommen zu geben — also, daß sie zur Mörderin an ihren eigenen Kindern alsbald werden muß?! Hier oben, in diesen verlassenen Regionen des Hochgebirg-Plateau's, treffen wir keinerlei Lebewesen der Menschen- und Tierwelt zu solcher Jahreszeit mehr an; nur mehr vereinzelte Bäume, als die letzten Vertreter organischer Kreatur, ragen aus der weißen, stillen Decke mit knorrig-verdorrtem Gezweige, wie anklagend und zum Himmel schreiend, hervor. Und dieser abgestorbenen Vegetation, der der Lebenssaft wie naturwidrig entzogen scheint, entwächst nun als phantastisches Bild versiechenden Eigenlebens, geboren aus dem Schoße der großen, schaffenden Urmutter selber, unseres feinfühligen, zart besaiteten Künstlers heiligernste Vision vom „Kindsmord", in einer dumpfen, unheimlich verschleierten Reihe analoger Bildungen — so viel Baumindividuen, so viel Wiederholungen! — sich bis zum Berge hin fortsetzend, oder aber wie ein Grauen erweckender Chor aus ihm hervor schreitend. Daß man mich auch nur recht verstehe: die von Dr. Schumann so sachkundig zitierte indische Prosa-Dichtung meint in ausgeführter Form philosophischer Naturbetrachtung vom Werden und Vergehen im Grunde genommen ganz das selbe; aber — und das ist mir hierbei die wichtige Hauptsache — sie paraphrasiert bereits in konkretem menschlichem Sagengewande litterarischer Form für den belesenen Gebildeten, was doch schon in der Urform des Naturseins und seiner begeistigten Anschauung für jedermann gleich notwendig und allgemein gültig vorhanden ist, seit urdenklichen Zeiten bereits in die reale Erscheinung getreten war und alljährlich neu wieder zum persönlichsten Ereignisse wird. Eben dieses letzte, typische Urbild des ewigen Winterwesens der lebendigen Natur: dies war es sicherlich, was ein Segantini zu guter Letzt, als Maler wohl gemerkt und nicht als Denker, sich und uns veranschaulichen wollte. Und diese nunmehr intuitive Erkenntnis seiner darstellerischen Absicht, sie vertieft sich weiter noch um ein Beträchtliches,

je angelegentlicher ich ein (wenn auch einem anderen Zyklus zugehöriges) zweites Bild des Meisters: „Die Liebe an der Quelle des Lebens“ hier zum Vergleiche noch mit heran ziehe und es mit seinem schönen, innigen Zusammenhange von Natur und Mensch, Leben und Liebe, Frühling und Schöpferfreude, Keimen wie Verjüngung, meinen ganzen bisherigen Ideengang und mein Gefühl davon herrlich bestätigen lasse! Denn, warum wohl hätte Segantini dort Eis und Schnee, hier aber Lenzesgrün und Alpenrosen zur Schilderung heran gezogen, wenn nicht aus einer streng organischen, innerpersönlichen Einheit beseelten Empfindens, um das Walten der Natur tief beziehungsvoll gerade dadurch uns zu charakterisieren? Ja, schließlich klingt meine solchergestalt geläuterte Betrachtung des beim ersten Anblicke so vollkommen „unsinnig“ erscheinenden, auf Andere wiederum „schrecklich“ wirkenden, Gemäldes sogar noch in den uralten christlichen Schöpfungsmythus selber aus — so zwar, daß ich die viel sagende Andeutung selbst der quälend bangen Urfrage der Menschheit in ihrem letzten Kerne wieder erkennen möchte: jenen Herz zerreißenden, wie Anklage in unseren Herzen wider hallenden Aufschrei nämlich des gemarterten Menschensohnes am Kreuze: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ Mit anderen Worten: Das christliche Problem jenes peinigenden Welträtsels für unsere beschränkte Erkenntnis steht, personifiziert zur heidnischen Naturanschauung, machtvoll vor uns: „Wie sollen wir es verstehen und wie so kann es nur geschehen, daß der selbe Wille zum Leben, der das Dasein aus sich entließ, zum Wollen des Nichtseins, zur Opferung dieses eigenentsprossenen Lebens im eingeborenen Kinde später wiederum gelangen konnte? Daß er sich durch Selbstaufhebung, Opferung und Vernichtung zu sich erst wieder zurück finden mußte? Übertragen wir dann vollends noch diesen Menschheits-Mythus der Vorstellung einer männlichen Gottheit mit Goethe auf die Natur selbst, als ein weibliches Prinzip — und wir stehen dicht vor Segantini's „Kindesmörderin“!

Und nun denke man: Diese großartige Perspektive von wahrer Weltenweite der Gesichte, in minutiösester Strichelmanier, bis zur zartesten Verfeinerung der Farbenskala auf die Leinwand gebannt — das vollendete Gegenbild abermals zur gemalten

Karton-Philosophie von ehedem, der direkte Antipode zu dem wuchtigen Griffelgeist eines Peter von Cornelius! Dieser Schöpfer der „Kindesmörderin“ wiederum aber ganz der selbe Maler, welcher vor Kurzem noch durch seine ehrlich schlichten, nahezu dürftigen, ja nichts sagenden Vorwürfe aus dem einförmigen, Hirten- und alltäglichen Bauernleben der Engadin-Bewohner uns so wenig zu begeistern vermochte? Dessen großes Bild mit der geradezu „abscheulichen“ Gegenüberstellung „Zweier Mütter“ im dunklen Kuhstalle unser zartes Gemüt seiner Zeit so *„shoking“* berührt hatte? In der That, er ist es — ganz die selbe Person! Wir sahen eben damals den heutigen Segantini noch nicht darinnen, weil wir viel zu kurzsichtig dazu waren — oder aber, wir wollten ihn schon damals eben nicht sehen. Thatsächlich war gerade jene angeblich so „verletzende“ Analogie: indem sie die Mutter als Mensch und Tier unter dem gemeinsamen Begriffe der schaffenden, hegenden und erhaltenden Allnatur ideell zusammen zu fassen suchte, die erste merkwürdige Andeutung dieser späteren künstlerischen Entfaltung unseres Meisters zum genialen Phantasie-Maler. Man lese dazu auch nur Ola Hanssons feinsinnige Skizze von der „schönen Ursula“ (aus „Der Weg zum Leben“), mit dem Gebrülle der ihres Jungen beraubten Kuh fern aus dem Stall (am Schlusse) und dessen rein menschlichen Anregungen — man wird mich jetzt ganz verstehen. „Denn alle Kreatur sehnet sich mit uns und ängstet sich noch immerdar“ .....

Von einer „Sphinx“, dem vereinigten Menschen- und Tierleibe, waren wir bei diesen unseren Betrachtungen ausgegangen — bei der inneren Identität von „Muttertier“ bei Mensch und Kreatur im Schoße der schaffenden Allmutter Natur selber sind wir schließlich gelangt. Staunend jedoch und aufrichtig bewundernd erkenne man zu welcher Tiefe der Neubeseelung wie zusammenhangsvoller nun Erfassung der Natur als Gesammtgeist jener viel verpönte Schlachtruf moderner Kunst: „Zurück, zur lauteren, reinen Natur und deren gewissenhaftem Studium!“ bei unseren Künstlern nach und nach doch geführt hat. Führwahr, das sind reife Früchte, die man sich wohl gefallen lassen mag! Ich hoffe daher, der „Aesthetiker“ im Kritiker hat mit diesen bescheidenen Aus-

führungen vor dem Leser Stand, Stich und Wort gehalten — die „Höhle Seltsam" hat sich hier und dort doch langsam aufgethan und das Eine oder das Andere von den geheimnisvollen Schätzen ihrer glänzenden Eingeweide unseren Blicken insgeheim auch offenbaren dürfen Man wird hiernach die von mir besprochenen Kunstwerke künftig vielleicht doch mit etwas anderen, wohlgefälligeren Augen betrachten. Und das allein schon wäre für mein bescheiden Teil, wahrlich, reichster Lohn für alle Liebesmüh'n, die demnach nicht verloren.

Verbauerung in der Kunst

(1897)

Die Rousseau-Jünger nehmen in geradezu unheimlicher Weise immer mehr überhand unter den Menschen am Ausgange dieses Jahrhunderts. Bald finden sie sich in der edlen Gilde der „Naturheilprediger“ zusammen, bald machen sie — *species:* „Bergfexen“ — die Alpenwelt auf Weg und Steg, Schritt und Tritt unsicher; hier kurieren sie mit Kneipp'schen Kaltwasserkuren, dort wieder mit Dr. Lahmann'schen Sonnen- und Luftbädern; ja, sie erheben wohl gerade zu den „Kultus des Nackten“ feierlich auf den Thron und widmen (wie weiland Heinrich „Scham“ geb. Pudor, Dr. phil. a. D.), dem hierdurch angeblich genesenden „nackenden Menschen“ ein frohlockend „Jauchzen der Zukunft“. Ganz besonders häufig aber ist eine Nüance der Rückkehr zur Natur in unserer Zeit vertreten, die sicher die ernsteste von allen bleibt und zweifellos noch allzu wenig bisher beachtet ward — im Gegensatze zum berüchtigten „Zuge nach der Stadt“ nämlich der Trieb auf's Land, deutlicher gefaßt: die selbst gewollte Verbauerung als Lebenselement und Daseinsprinzip, als welches zwar nichts mit dem Rosen'schen Schwank „Er muß auf's Land!“ und mit seinem Geiste mehr gemein hat, wohl aber sehr enge mit dem Beethoven'schen „Erwachen heiterer Empfindungen bei Ankunft auf dem Lande“ zusammen hängt. Schon hat sich Arne Gaborg aus dem Leben und Treiben der Großstadt nach einem stillen Meierhof im Norden seiner Heimat, als „müde Seele“ und „einsamer Mensch“, zurück gezogen, haben sich Ola Hanßon und seine

Gattin Laura Marholm zu Schliersee im bayrischen Hochgebirge „angesiedelt", lebt ein so feinsinniger Märchenmaler wie E. Kreidolf gern unter den Partenkirchnern und hat sich ein Künstler von der internationalen Bedeutung eines Giovanni Segantini hoch oben, im Engadin, unter dem Hirtenvolke völlig heimisch gemacht — während, in der Spielart als überseeischer Kolonist, seinerzeit der unglückliche Dr. Bernhard Förster (Schwager Nietzsche's), vor Jahren schon, zu Paraguay damit den Anfang gemacht hatte, freie Naturapostel aber, wie K. W. Dieffenbach z. B. oder auch Johannes Guttzeit, doch mehr wieder der oben schon gestreiften Kategorie von Kultur-Propheten bei zu zählen sein dürften, oder zum Mindesten doch an beiden Sparten gleicher Weise partizipieren. Ohne Zweifel die bedeutendste Erscheinung unter diesen Charakterköpfen allen bildet wohl der Name Leo Tolstoi, schon weil sich diese „Verbauerung" bei ihm — doppelt interessant für einen geborenen Grafen — nicht nur auf seine individuelle Lebensführung beschränkt, sondern zu einem für Viele Ton angebenden philosophischen Systeme sich erweitert hat, zu einer kulturellen Umbildung auch des Staatsbegriffes, der Religions-Idee und des Kunstideales mit der Zeit wohl führen muß, Seitens welcher der beherzte Rückschritt zum primitiven Bauerntum in Geist und Anschauung, nach Form und Inhalt, als das allein erstrebenswerte Ziel alsbald empfunden wird.

Natürlich giebt es *in concreto* wieder ganz verschiedene, gar mannigfache Schattierungen dieser einen Grundlehre. Denn, so wenig wir auch das unaufhaltsame Verschwinden der „Volkstracht" da, wo der rege Austausch mit der Stadt das Eindringen anderer Sitten befördert, durch besondere Vereine irgend wie mehr verhindern können,*) so kann doch umgekehrt uns, den zivilisierten „guten Europäern" und von der Kultur beleckten Großstädtern, nicht nur ein Erstarken an der kräftigeren Landluft,

*) Erst dieser Tage wieder gieng der Bericht eines Vortrages durch die Blätter, den Prof. Meyer in Freiburg i. Br. hielt und der in ein klares „*Lasciate ogni speranza!*" bezüglich der Bestrebungen zur Erhaltung der alten Volkstracht auslief.

sondern auch die willige Vermischung mit einem wurzelständigen, in sich noch unberührten Bauernstande etwas wie neue „Antäuskraft“ bedeuten. Am nächsten noch dürfte sich mit der Tolstoi'schen Weltanschauung das Oberammergauer Passionsspiel berührt haben. Aber z. B. schon bei dem rastlos wandernden Herumziehen einer theatralischen „Bauernkunst“, wie der allenthalben Gast spielenden „Schlierseer Truppe“, besteht die große Gefahr, daß sie zwar mit ihrem unverfälschten Naturlaute die aesthetische Überfeinerung der modernen Städter erfrischt, unwillkürlich aber auch den verdorbenen Kulturgeist dieser wieder in sich aufnimmt und ihn, mit nach Hause alsdann zurück bringend, in ihre naturfrohen Berge nun vollends verpflanzen wird. Auch die Poesien einer viel besprochenen Bauerndichterin wie Johanna Ambrosius haben sich in ihrem wesentlichen Kerne zuletzt doch als taube Nuß angelesener „Gartenlauben“-Bildung heraus gestellt, so daß also eigentlich nur mehr die kräftig echte Naturweise des schweizerischen Bauernphilosophen Konrad Deubler oder des Schwaben Konst. Wagner, sowie allenfalls noch, als grundgesunder Anklang und mittelbare Erinnerung an die ursprüngliche Stammesherkunft, das lebendige Bauerntum in der Kunst eines Hans Thoma vor dem unerbittlichen X-Strahle der Kritik auch im Kerne seines Innern noch Stand halten zu können scheint.

Und doch kennen wir einen Strich deutschen Landes, wo sich eine ganz eigentümliche und überaus glückliche Mischung zwischen Kultur und Natur, von Kunst und Landvolk, auf dem Boden eines derben, charaktervoll ausgeprägten Bauerntumes zum Vorteile beider (vor Allem freilich der erstern) angebahnt — wo nicht gar schon vollzogen hat. Wenige Jahre, nachdem der bekannte Unbekannte, der weit und breit gelesene „Rembrandt-Deutsche“ (Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“), dem „niederdeutschen Bauern“ die Zukunft laut prophezeit hatte, fand sich eine kleine Künstlergemeinde von begeisterten niedersächsischen Malern im deutschen Nordwesten, zwischen Bremen und Hamburg, zusammen, die sich da, wo die Flüßchen Hamme, Wümme und Worpe mit vielfach verzweigten Kanälen in die Nordsee ausmünden, also in der Moorgegend zu Worpswede am Weyerberge, dauernd fest

setzten, um hier als freie Männer auf freiem Grund und Boden, im stetig verjüngenden Wechselverkehre mit der grundehrlichen Mutter Natur (auch einer *Alma Mater!*), naturalisierte Bauern unter eingeborenen Bauern, einer neuen Kunst der Wahrheit nach Kräften zu leben. Sie erwarben hier alsbald Häuser mit Ackerland, vermählten sich (Einzelne wenigstens) später sogar an diesen Ort und führten ein einträchtiglich Leben „friedsam-treuer Sitten“ in engster Gemeinschaft fortan mit den ortsansässigen Dorfbewohnern — so zwar, daß sie diesen ihre Feste in Freud und Leid durch allerlei produktive Künste mit feiern und verklären halfen, umgekehrt aber wieder diesen einfachen, armen Menschen des Moorbaues und der nächtlicher Weile oft ebenso unheimlichen wie gefahrvollen Torfschiffahrt das Auge auch für die feineren Reize ihrer eigenen, scheinbar so eintönigen Natur schärften, durch ihre Bilder sie die düstere, landschaftliche Umgebung mit ganz anderen Augen nunmehr ansehen und erst so recht lieben lehrten. Auf zahlreichen Ausstellungen in vielen größeren wie kleineren Städten hat die verblüffend urwüchsige Eigenart ihrer derart geschaffenen Kunstwerke bereits längst das größte Aufsehen erregt. Der „Verbauerungsprozeß“ zum Robusten und Rustikalen hin ist hier ein ganz unverkennbarer, der Gewinn für eine künstlerische Naturbetrachtung aber ein desto größerer. Ein Richard Wagner schon erwartete sich für ein gedeihliches Kunstleben vom „deutschen Winkel“ gerade das kräftige, erlösende Gegengewicht gegen allen faulen Zauber verflachender Zentralisierungsbestrebungen, da er seine deutschen Festspiele nach dem kleinen Bayreuth wagemutig verpflanzte und damit aus der „Zerstreuung“ in die „Sammlung“ umsetzte. Die Worpsweder Kolonie gieng noch einen Schritt weiter in ihrer Kunstübung. Wie wenn das Leben und Treiben, Hasten und Jagen der großen Welt draußen mit all ihrer wilden Unrast, ja zuweilen sogar die Natur selbst in ihrem ewigen Wechsel von Werden und Vergehen, den Atem anhielte, so liegt es auf den Bildern dieser Jungmaler aus der schweigsamen Stille und der tiefen Genügsamkeit des ernsten, dunklen Welt-Winkels von Worpswede gebreitet, zu dem kein Eisenschienen-Strang des modernen Weltverkehrs und seiner Mittel annoch führt. Und heute

liegt vor uns das Radierblatt eines von ihnen mit der Aufschrift „Ein stiller Winkel“ — unwillkürlich wird es uns jetzt zum Symbole für den ganzen Ort und das hier lokalisierte Streben der fünf deutschen „Edelinge“, die mit ihrem selbst erwählten, munteren Adelswappen der drei einsamen Föhren vom Weyerberge in ihrer Art hier wieder zu „Freiherren“ werden durften. Also: Aristokratisierung bis zum echtbürtigen „Ritter vom Geiste“, auf einem Umwege durch das nur scheinbar in's Proletariat hinab führende, natürlichere Bauernwesen hindurch. „Gieb mir, wo ich stehe“ — und ich sage dir gern, wer ich bin und was ich kann!

Vielleicht haben Manche, die diese Zeilen lesen, Fritz Mackensens eindrucksvollen großen Dreiteil „Trauernde Familie“ schon irgend wo, sei es auch nur in der Abbildung, kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Es ist ergreifend zu sehen, in welcher Weise der junge Künstler hier mit den Betrübten zu weinen weiß und auf seine Art, vielleicht als ihr eigener Hausgenosse, an dem tiefen Kummer und dem dumpfen Schmerze dieser ländlichen Familie über den Verlust ihres im Sarge aufgebahrten Kleinodes mit empfindend Anteil nimmt. Auch hier ist „Einfühlung“, die in der modernen Aesthetik eine so große Rolle spielt! Nicht ein Hauch mehr von jener landesüblich-wohlfeilen Sentimentalität großstädtischer Familienblatt-Rührung — alles im herben Ernst einer wetterharten Naturwahrheit vorgetragen, als mit welcher diese Leute in ihren Empfindungen und Gebärden eben sich zu geben pflegen; aber desto nachhaltiger auch in der Wirkung, von eindringlicher Überzeugungskraft bis in's innerste Mark der Knochen hinein! Selbst den blondschönen Engel, der das Kind zu Gott trägt, sieht dieser mitten unter Bauersleuten sein Tagewerk vollbringende Künstler nicht mehr als ein ätherisch-verzeichnetes, ekstatisch-seraphisches Wesen, sondern mit entschiedenem, so kräftigem als deutlichem Anklang an das bäuerliche Modell — so etwa, wie sich ein „Hannele“ (auf unseren deutschen Bühnen leider niemals gezeigt!) die himmlischen Heerscharen mit seiner unbeholfen-naturalistischen Kindes-Phantasie träumend wohl vorgestellt haben mag: nur das faltenreich herab hängende Ehrengewand strahlt in einem lichten, sogar für den Sonntagsstaat dieser

arbeitsamen Bevölkerung kaum je erreichbaren, Farbenglanze der Himmelshelle. Ein Anderer von ihnen — Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Carl Vinnen, Heinrich Vogeler lauten ihre wohl einzuprägenden Namen, so weit sie den alten, ursprünglichen Stamm der „Worpsweder Kunst-Kolonie“ nun einmal bilden — einer also, der sich am ehesten noch von ihnen in's Traumreich märchenhaft-unwirklicher Poesie zu flüchten weiß, er läßt drei der Künstlergenossen die Geschichte der „Heiligen drei Könige“ mit dem leuchtenden Stern über der armseligen Hütte als ein humorvoll Weihnachts-Volksspiel, aufgeführt für die Dorfbewohner und deren Kinder, persönlich gleichsam an sich erleben und dortselbst poetisch-religiös die christliche Legende (ein wenig anders doch noch, so zu sagen gemütlicher, als z. B. Fr. v. Uhde), in den Herzen und Sinnen der Gegenwart neu wieder auferstehen. Namentlich aber offenbaren sie nun Alle als farbenkräftige Landschafter von unmittelbar packender Stimmung, voll prächtiger, freizügiger Luft- und Licht-Wirkungen, die gesunde Natur ihres bäuerlichen Herkommens und seiner ungebrochen urwüchsigen Anschauung, wie wir in Sonderheit denn keine deutschen Original-Radierungen kennen, die einen stärkern Erdgeruch des Lokaltones aus strömen als eben die ihrigen.

Gerade durch letztere aber ist auch für denjenigen, der ihrer größeren Gemälde bis jetzt noch nicht von Angesicht zu Angesicht genießen konnte, alle erwünschte Gelegenheit neuerdings geboten, ihnen und der besonderen Individual-Note ihres reichen Schaffens einmal näher zu treten. Erschien doch vor Kurzem erst (im Verlage von Fischer und Franke in Berlin, gedruckt eben dort bei O. Felsing; Preis 30 Mk. für Abzüge auf Kupferdruckpapier) eine stattliche Mappe von 13 Blättern („Neue Folge“), und zwar mit überaus charakteristischen Beiträgen von Mackensen, Hans am Ende, Overbeck und Vogeler (wobei höchstens nur das Eine verwunderlich noch bleibt, daß diese „Bauernkünstler“ damit wieder zum Modestil und Stadtgeschmack einer Ausgabe in Mappenform, statt gleich lieber und naturgemäßer für ihr Empfinden, zu der guten, alten, auch wohlfeileren „Flugblatt“-Gewohnheit deutscher

Kunst gegriffen haben). Schon die Umschlagzeichnung auf dem Deckel mit dem „einschichtigen" Torf-Segelschiffe auf der von allerlei langstieligen Wasserpflanzen an ihren Ufern bestandenen Hamme (entworfen von Heinrich Vogeler), bereitet recht stimmungsvoll zur stillen „Fahrt in's dunkel-nächt'ge Land" den empfänglichen Beschauer vor, der dann Worpswede und seine landschaftliche Umgebung, Haus und Heim der Künstler wie der Dorf-Einwohner, dazu einige typische Charakterköpfe aus diesen selbst, im Einzelnen gar beschaulich kennen lernt und nebenher auch wohl an der kundigen Hand eines der Radierer ganz unversehens in jenes Wunderreich der zartesten, duftigsten Märchenpoesie gelangt, darinnen sich so herrlich von Lenz und Liebe, Jugend und Glück singen, von sel'ger, goldner Zeit träumen und fabulieren läßt. In der That, man muß diese, wenn auch technisch noch nicht immer ganz einwandfreien, Dunkelblätter mit ihren gesättigten Brauntönungen und ihrer kernhaften (oft knorrigen) Plastik des Vortages gesehen haben, um sich daran wieder einmal klar zu machen, wie echte Vollblutkunst ohne seßhafte Wurzelständigkeit in heimatlicher Muttererde überhaupt gar nicht dauergründig bestehen, geschweige denn wirklich gedeihen kann; daß eine Kunst, welche Antäusvermögen und Eigenphysiognomie sich wahren will, herberen Erdgeschmack und handfesteren Bauerngeruch nicht etwa scheuen darf, sondern volklichem Boden organisch entwachsen sein, saftig- Kraft strotzend der Scholle entstammen muß.

Agrar- oder Industrie-Staat? „Der Bauer ist kein Spielzeug nicht!" — d. h. mit anderen Worten: er ist eine ernste Mahnung für das Leben der Völker, und dabei zur Regulierung gestörten Gleichgewichtes wichtiger, ungleich wertvoller jedenfalls als aller *sport* und *spleen!* Gewiß werden darum auch noch viel in Mietskasernen der Großstadtluft Schaffende und vor Allem Malende zum Landvolke sagen:

„Hier oben wird mir Licht und Luft benommen —
Ich finde wohl bei euch ein Unterkommen?"

Das neue National-Museum in München

(1900)

„Nun mußt du mich auch recht versteh'n." Das bayrische Nationalmuseum ist bereits etwas sehr Altes und ward schon von König Maximilian II. „seinem Volk zu Ehr' und Vorbild" 1865 begründet. In seinem Hause an der Maximilianstraße war es sogar beim bayrischen Volke, und nicht zuletzt bei unserer Landbevölkerung, ähnlich populär geworden, wie es auch dem Dresdener seine berühmte Gemälde-Galerie und dem Hamburger das Brinckmann'sche Kunstgewerbe-Museum heute ist. Allein durch seine jüngste Übersiedelung nach dem Gabriel von Seidl'schen Neubau an der Prinzregentenstraße, ist Dank zugleich der meisterlichen Einordnung eines Rudolf von Seitz, etwas durchaus und warhaft verblüffend Neues daraus geworden, hat es ein so Neuartiges für ganz Deutschland nunmehr gezeitigt, daß in Hamburg — ganz besonders hier im „Lotsen", wo man sich auf Derartiges versteht und das gute Neue daran gewiß vortrefflich auch zu würdigen wissen wird — unverzüglich die Rede davon sein muß. Nichts weniger und nichts mehr ist nämlich damit neuerdings erstanden als der Musterbau der Zukunft für alle derartigen Sammlungen: geradezu unvergleichlich — oder doch höchstens dem schweizerischen „Landesmuseum" in Zürich noch zu vergleichen; eine wirkliche „Sammlung" des Geistes für die zu besichtigende Sammlung — keine verwirrende Zerstreuung. Kurz, wieder einmal das berühmte „Ei des Kolumbus"; denn es ist

das noch schier unbekannte, eigenartige Prinzip, welches freudige Mitteilung weithin an dieser Stelle heischt. . . .

Es war eine überaus schöne, für die Beteiligten durch ihren vornehmen Glanz, ihr frisches Herbstlicht und ihre freudige Grundstimmung wohl unvergeßliche Feier, als besagter Museumsbau am vorletzten September-Vormittage festlich eingeweiht und von Bayerns Reichsverweser, dem kein geringes Verdienst an dieser Vollendung zukommt, offiziell für eröffnet erklärt wurde. Sind solche Festakte in Bayern an und für sich schon von ganz besonderem, im Gegensatze zum Norden ungemein belebendem, Farbenreize — wenn da nämlich bei freundlich-klarer Witterung das Blau-Weiß der Fahnenwimpel, des Himmels und der lichten Wolken mit den vorwiegend hellblauen Uniformen der Militärs lustig und erfrischend zusammen stimmt —, so bildete den Hauptzauber und Grundcharakter dieser Feier zumal eine allgemeine „Aufhellung" der zahlreichen Gesichter und fort schreitende „Aufklärung" all' der vielen Gäste, gleich beim ersten Beschreiten der neuen Räume in der wohlweislich angeordneten, chronologisch-sinnvollen Reihenfolge. Lief es doch hier auf die „Rechtfertigung" eines viel angefochtenen Bauwerkes zuletzt hinaus — genau, wie es eben entstanden war: von innen heraus!

Gar Mancher hat wohl schon, bei einem Besuche Münchens auf der Durchreise, dieses merkwürdige Gebäude in seinem Entstehen an der Prinzregentenstraße da liegen sehen und hat vielleicht auch, wie so viele Münchener Passanten, den Kopf ungläubig, verwundert, mißbilligend dazu geschüttelt. Er wird wohl die längste Zeit dann nicht klug daraus geworden sein, was dieses eigentümliche Gefüge der verschiedensten Baulichkeiten und Stile denn eigentlich besagen solle, und kaum Einer wird haben zugeben wollen, daß das dereinst noch ein zusammenhangvolles Monumentalgebilde von geschlossener Wirkung werden und vorstellen könnte. Wer aber ein klein bißchen „hinter den Kulissen" Bescheid wußte — ja, wer auch nur offenen Sinnes, mit Rücksicht auf ihre höhere Bestimmung, diese immerhin seltsame Gliederung von außen aufmerksam studierte, der warf solchem skeptischen Achselzucken schon damals sein geheimnisvolles „Weißt

du, wie das ward?" oder auch sein freudiges „Weißt du, wie das wird?" beherzt entgegen. Und in der That war denn ohne Weiteres auch anzunehmen, daß der Tag, da diese Thore sich zum ersten Male der Allgemeinheit erschlossen, zugleich vollen „Ausschluß", den allseitig befriedigenden und — „versöhnenden Ausgang" noch bringen würde. Diese frohe Zuversicht hat sich nun glänzend bewährt, dieser Fall ist buchstäblich so eingetreten, und nunmehr herrscht über das bewundernswerte Gelingen der baulichen, künstlerischen Absichten bei allen Besuchern nur eine Stimme der freudigsten, staunenden und begeisterten Anerkennung. Heute „steht er zur Schau, der hehre, herrliche Bau — vollendet das (hoffentlich) ewige (und nicht allzu vergängliche) Werk!"

Als an jenem herrlichen Vormittage die eingeladene, buntfarbige Festversammlung ihren Rundgang durch die unentweiht neuen, ebenso sachgemäß wie prächtig ausgestatteten Räume des weiten Hauses antrat, da schritt speziell vor mir her ein jovialer geistlicher Herr in der Amtstracht seiner katholischen Kirchenwürde, mit schmunzelndem Behagen Umschau haltend, und ich erlauschte zufällig sein mitteilsames, zum Nachbar lebhaft gesprochenes Wort: „I sag' halt immer, 's is', wie scho' bei'm Salomo g'schriebe steht —, der Schmuck ist von innen!" Ein philologischer Freund begrüßte mich bald darauf mit einem erleichterten, ordentlich frei aufatmenden: „Ja, nun wird alles begreiflich — das Ganze ist eben von innen angelegt und von innen nach außen gebaut!" Von einem, gelegentlich mich überholenden Offizier im Leutnantsgrade vernahm ich sodann ein ebenso spontanes wie durchaus ehrliches: „Wirklich großartig, wie hier ein Jedes wieder seinen besonderen, zupassenden Charakter erhalten hat!" — und der Kultusminister des Landes, er hatte kurz vorher in seiner Eröffnungs-Ansprache ja auch betont, wie hier „jedes einzelne Gemach und in ihm wieder jede Sammlung ein Kunstwerk für sich" bildeten. Das Problem war also allenthalben aufgegangen, mit einem Schlage die Idee des genialen Architekten, der als Erbauer an der Straße ehedem natürlich viele „Kritiker" gefunden hatte, von den weitesten Gesellschaftskreisen verstanden — so zu sagen in allen Schichten nun „volkstümlich" nachempfunden. Selbst

unsere gute Presse, die sonst doch das Nörgeln bei solchen Anlässen nicht gut lassen kann, zeigte sich diesmal ordentlich erleuchtet. Ich unterschreibe da gern Wort für Wort dessen, was der Vertreter der „Kölnischen“ an sein Blatt berichtet hat: „Die sehr ausgeprägte Eigenart des Werkes läßt sich in dem einen Satze zusammen fassen, daß vielleicht noch niemals auf der Welt ein Bau von solchem Umfange in allen kleinsten Einzelheiten der Eigenart seiner vielgestaltigen zukünftigen Bewohner angepaßt worden ist. Nirgend wo mehr die schablonenhaften großen Säle unserer älteren Museen, die genau ebenso gut Kunstwerke aus dieser wie aus jener Zeit aufnehmen könnten. Im neuen National-Museum entspricht jeder einzelne, auch der kleinste dieser vielgestaltigen Räume, in Architektur und Ausstattung demjenigen kunstgeschichtlichen Zeitalter, dessen Leistungen er beherbergt. Was das für eine, in geschichtlicher Reihenfolge sich darbietende, große Sammlung bedeuten will, wird nur derjenige ganz ermessen können, der es mit eigenen Augen gesehen hat. Auch wo im ersten Stocke die nicht nach der Herstellungszeit, sondern nach dem Materiale geordneten Fachsammlungen beginnen, hat sich die Architektur bemüht, durch Anpassung und Mannigfaltigkeit den Reiz des Dargebotenen zu erhöhen.“ —

Wirklich scheint auch mir kein Wort zu viel, um der unverhohlenen Bewunderung für die hinreißende Leistung, über den Zauber der hier erzielten Innenwirkung Ausdruck zu verleihen. Welch' köstliche Raum-Entwicklung, welch' ein bedeutender Reichtum an nie verlegener Gestaltung, welch' blendende Licht-Fülle und welch' reife Kunst planvoller Farben-Entfaltung haben sich hier zu einem geradezu bestrickenden Gesammteindrucke nicht vereinigt, der doch auch wieder bequem zur Einzelbetrachtung führt und ohne Ermüdung zu anregender Konzentration auf Sondergebiete gelangen läßt. Nirgends ermüdende Unruhe — überall behaglich stimmendes Versenken; also ganz „Sezession“: vom Allerbesten wahrlich, das sie überhaupt uns gezeitigt — nur eben diesmal belebend, verjüngend, erweckend auf das *Alte* mit angewandt und auf das Vergangene *rückwärts* gerichtet! Und wie hier, in der architektonischen Gestaltung und dann im besonderen

Ausstattungswesen, einem Jeden genau das Seine beglückend zu Teil geworden war, so klang noch obendrein solenner Weise am Eröffnungstag jede Hauptabteilung des Hauses wider von Tönen der ihr künstlerisch entsprechenden Musik, feinsinnig und sachkundig von dem neu ernannten Musikprofessor der Münchner Universität Dr. Adolf Sandberger ausgewählt jeweils nach dem zupassenden historischen Stile und aesthetischen Geschmacke. Beim olympischen Zeus, der aesthetischen Götter oberstem: München war da wieder einmal „Kunststadt" — im besten Sinne dieses Wortes! „Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium! Wir betraten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum. Deine Zauber banden wieder, was die Mode streng geteilt; alle Menschen wurden Brüder", nichts ward hier mehr — „eingekeilt in drangvoll fürchterlicher Enge".

Also — wie es ebenfalls in der Eröffnungsansprache hieß des Nachfolgers jenes bayerischen Kultusministers, welcher den Bau *invitis delegationibus* vor seinem Ableben seinerzeit noch durchgesetzt hatte: „bei der Würdigung des Innern schwieg die Kritik". Und es ist das auch nur recht und billig. Ehe ich einen Künstler kritisiere, mag ich ihm zuvor erst zeigen, daß ich ihn zum Wenigsten verstehe. Von innen heraus will dergleichen erst einmal erfaßt und dann erst, wenn es denn schon sein muß, in Gottes Namen getadelt sein. Man hatte sich erst klar zu werden darüber, wie das Ganze überhaupt gemeint war; daß hier der Erbauer absichtlich, nach den Grundsätzen einer neuzeitlichen „Kunst des Ausdruckes", statt von der Schauseite aus entworfen, den Bau aus einem inneren Bedürfnisse, psychologisch-evolutionistisch gleichsam, in seinen Teilen organischer Weise entwickelt hatte — so mechanisch zusammen gesetzt das nun auch ein an die antike, Renaissance- oder Barock-Fassade gewöhntes Auge im Äußeren berühren mochte. Nach gut deutschem Individualisierungs-Prinzip gedachte Gabriel von Seidl offensichtlich jeder einzelnen der Hauptsammlungen des Museums, je nach deren Umfang und Bedeutung, eine eigene, angemessene Behausung zu schaffen, die schon in ihrer Außenseite das besondere Wesen des drinnen Beherbergten ankündigen, gewissermaßen ein umgekehrtes „Schmücke dein Heim!" dem Beschauer darbieten sollte — Motto: „Schaffe das zugehörige Heim deinem Schmucke!"

„Bei schlichter Haltung des Äußern erstrebte er dessen Hauptwirkung in der wechselvollen Silhouette eines Gruppenbaues mit stilistischer Entwicklung von der Deutsch-Renaissance bis zum Barock (aus Natur und Geist des landüblichen Materiales und seiner vaterländischen Motive heraus mannigfaltig genug gestaltet), wobei die Umgebung durch einen fast vollständigen Gürtel gärtnerisch angelegter Höfe obendrein noch manche intime Wirkung architektonisch-malerischer Art ermöglichen sollte. Das reichste Maß künstlerischer Gestaltung blieb dabei aber dem Innern vorbehalten ..." So zu lesen heute in dem neuen Katalog-Führer durch das Museum, der mit seinen mancherlei Winken sicherlich noch weiterhin die volle Aufklärung über den „kritischen Fall" besorgen und sein Gutes vollends gar wirken wird. Mit einem Worte: es ist die moderne „Rhapsodie" in Steinen, errichtet nicht mehr nach symmetrischen Gesetzen, vielmehr aufgeführt nach einem „Gleichgewicht der Kräfte" in der Verteilung der Massen; zudem Münchens spezifische Maler-Kultur in der Baukunst fruchtbar geworden — eine Tradition, deren guter alter Farbengeist sich hier seinen tektonischen Ausdruck gesucht und gefunden hat.

Ob auch zu einem monumentalen Eindrucke gediehen ist? — das freilich steht wieder auf einem anderen Blatte. In der That läßt sich die gewichtige Frage hier wohl aufwerfen, ob nicht doch in der realen Außenwirkung so etwas wie das „geistige Band" zwischen all' diesen imposanten, schönen und hübschen Einzelheiten verloren gegangen ist, die ja bald nach Rathausturm eines Marktplatzes, bald nach Germanischem Museum, hier nach Münchner Universität, da nach Münchner Biedermeier-Haus, dort sogar wieder nach — Pfeffermühle oder Salzfaß ausschauen, teils romanisch-streng, teils ein bißchen gotisch-anheimelnd berühren, dann wie Renaissance oder Barock sich geben und ebenso viel in Rokoko wie in Empire gelegentlich ausklingen, im Grunde aber zu einem letzten, einheitlichen Eindrucke nicht ganz zusammen gehen und zu einer geschlossenen Totalität, zur harmonischen Synthese sich nicht recht zusammen fügen wollen.

Auch hier will ich dem Künstler zeigen, daß ich ihn sehr wohl verstanden zu haben glaube. Ich will ausdrücklich hervor heben,

daß er offenbar bei der Anlage seines Bauwerkes, für dessen Eindruck auf den Beschauer, mit der Zeit noch gerechnet; daß er eine bestimmte, das Ganze dann erst würdig zusammen schließende Farbenwirkung mit im Auge gehabt habe. Gewißlich hat er es auf eine durch Wetter und Wind, Ruß und Regen noch zu gewärtigende, ganz konkrete Generalabstimmung all der Sondertöne mit diesen seinen Dächern, Mauern, Türmchen, Fenstern und Gesimsen abgesehen: so etwa, wie eine Zigarrenspitze sich auch erst gleichmäßig anrauchen muß, um ihren vollen Wert alsdann zu offenbaren — das will sagen, „sich sehen lassen“ zu können. Thatsächlich ist die äußere Gesammt-Wirkung auch schon unter'm Bau, im Laufe der letzten beiden Jahre, in solchem Sinne weit besser geworden. Immerhin aber bleibt doch die Befürchtung, daß sich das Schwarz der Kuppeldächer und Turmkrönungen am Haupt- und Mittelbaue gegen das Ziegelrot der Flügelbedachungen stets wie zwei Stoffe, die sich nicht amalgamieren können, scharf ab heben möchte. Und so versagt denn, zur Zeit wenigstens noch, das „vereint schlagen“, welches dem „getrennt marschieren“ als Wirkung und Ziel doch eigentlich folgen sollte. Der frei waltenden Zentrifugal-Idee muß eben eine starke Zentripetal-Kraft zuletzt wieder den Gegenhalt zu bieten wissen, wenn es nicht zum diffusen und konfusen Stil der *disjecta membra* bei derartiger Anlage und solchen kühnen Experimenten am Ende noch kommen soll. Wie aber unsere modernen Komponisten es oft nur zu einer losen Aneinanderreihung von Sätzchen und allzu verstückelter Nebeneinandersetzung von Motiven bringen, wo ein Wagner doch all' dies Einzelne durch den großen Zug seines symphonischen Orchestergewebes in gemeinsamen, lebendigen Fluß zu bringen und das Themen-Konglomerat nochmals mit einem kühn geschwungenen, großen Bogen weit hin zu überspannen verstand — so auch wird erst derjenige moderne Baukünstler zu wirklich befriedigendem Monumentalausdruck in dieser freieren Sprache von Stein, Holz und Eisen gelangen, welcher die scheinbare „Dezentralisation“ der Architektur doch wieder in ein mächtiges und gewichtiges Zentrum wirksam aus- und zusammen klingen zu lassen im Stande ist. Erst aus Kuppel- und Gruppenbau,

aus Justizpalast *und* Nationalmuseum, Thiersch *und* Seidl *zusammen* wird uns, glaub' ich, die Erlösung zum neu gesuchten großen Stile werden, wie sich ja auch aus Sozialismus *und* Individualismus *gemeinsam* das Innenleben unseres Volkskörpers am gesündesten wird regeln lassen.

Moderne Dirigenten
(1898—1901)

„Taktschlagen allein thut's freilich nicht!"

1. Das moderne Dirigenten-Problem

Ich kenne die Träger der im zweiten Abschnitte dieser Abhandlung mit Sperrdruck aufgezählten Namen zeitgenössischer Dirigenten, also wohl so ziemlich ein Viertel der ganzen großen Anzahl, mehr oder minder genau — sei es in ihrer Eigenschaft als Orchesterleiter selbst, sei es als künstlerische Menschen überhaupt. Ich habe gar mancher von ihnen geleiteten Aufführung in allerlei großen und kleinen Städten, mit oft recht verschiedenartigen Orchestern, in Konzert wie Theater, persönlich bei gewohnt, das Eine oder das Andere von Diesem und Jenem auch wohl einmal gelesen (denn Mehrere von ihnen — Eugen d'Albert, Gg. Brecher, Colonne, Carl Gleitz, Dr. Gg. Göhler, Edv. Grieg, W. Kaehler, W. Kes, Felix Mottl,*) Dr. Aloys Obrist, Peter Raabe, Fr. Rösch, Anton Seidl,*) Richard Strauß,*) Dr. Fritz Volbach, Felix Weingartner, Dr. Ph. Wolfrum — haben sich, gleich Weber, Spohr, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Bülow, Tschaikowski, auch schriftstellerisch über die Ziele und Absichten ihrer Wirksamkeit

*) Diese, viel zu wenig noch beachtet, in den „Bayreuther Blättern"!

gelegentlich verbreitet) und habe mir zudem gar vieles von ihnen über die Auffassung ihres hohen Amtes, über Handgriffe wie Geheimnisse aus der Werkstatt ihres so interessanten Metiers mündlich wohl erzählen lassen. Je länger ich jedoch mit dieser Frage und Materie mich befaßte, je anhaltender ich über das ganze „Problem“ nachdachte, desto schwerer wollte es mir fallen, für den Begriff „moderner Dirigent“ eine durchaus befriedigende Fassung zu finden. Und soll ich seinen eigentlichen Wesenskern nun hier näher bestimmen, so gerate ich wirklich in eine nicht geringe Schwierigkeit.

In der That: von den „Tonangebenden“ unserer Tage zu sprechen — heißt Verlegenheit. Haben wir in dem „modernen Dirigenten“ einen wirklich positiven Fortschritt unseres neuzeitlichen Musikwesens und Musikempfindens doch wohl zu begrüßen, oder aber ist er nur eben der besonders in Aufnahme gekommene „Mode“-Dirigent? Wirken unsere namhaften derzeitigen Berühmtheiten auf diesem Gebiete als „Missionäre“ der hohen Kunst, oder nicht vielmehr doch zumeist schon wie „Emissäre“ irgend eines spekulativen Konzertagenten oder Musikalien-Verlegers, von dem es — wie vom bösen Zauberer Klingsor in Wagners „Parsifal“ — dann etwa heißen könnte: „Schon Manche hat er uns verdorben“? ... Im Ernste, es ist schon von Wert, wenn der moderne Orchesterleiter wirklich noch „Dirigent“ und nicht am Ende selbst nur wieder ein (von der Mode oder besonders von irgend einem kapitalkräftigen Unternehmer) „Dirigierter“ ist — so etwa denn nach dem alt bekannten Spruche: „Man glaubt zu schieben, und man wird geschoben!“ Selbst bei einem Bülow mochte man sich mitunter des beängstigenden Eindruckes nicht mehr ganz erwehren, als ob er Ambos geworden und nicht eben Hammer mehr gewesen wäre. Und vollends gar in unserer neuesten Zeit kommt uns Angesichts so mancher Vorgänge und Erscheinungen — „vom Fels zum Meer“ hinab, und über das große Wasser nach Amerika hinüber, gelegentlich ein recht bedenkliches Kopfschütteln an, so ungefähr nach dem lieblichen Motto: „Den Teufel spürt das Völkchen nie, und wenn er sie beim Kragen hätte!“

Auch ich glaube ja, nach langer, reiflicher Beobachtung, man wird kaum verkennen dürfen, daß sich in der Erscheinung des „modernen Dirigenten“ an der Wende des Jahrhunderts Fortschritt und Mode einigermaßen zu verquicken begonnen haben; ein „*fin de siècle*“-Zug launischer Überreiztheit und individualistischer Überspannung hat naturgemäß auch auf diesem nicht mehr ganz ungewöhnlichen Felde in den letzten Jahren überhand genommen und er vermag die so lustige als grausame Fortbildung des Wortes „Dirigieren“ in — „Dirigigerln“ leider nicht immer Lügen zu strafen. Man wird aber ebenso zuversichtlich, trotz Alledem, das Kind nicht mit dem Bade aus zu schütten brauchen, demnach auch nicht bei den, der Wahrnehmung sich zunächst aufdrängenden, reinen Äußerlichkeiten allein schon stehen bleiben dürfen.

Um hier erst einmal bei diesen „Äußerlichkeiten“ als solchen zu verweilen, so darf ich offen bekennen, daß ich dem verfehmten „Schaudirigieren“ unserer „Pultvirtuosen des Taktstockes“ (um mit dem alten *laudator temporis acti* Wilhelm Jordan hier zu reden) weder die Bedeutung noch das Gewicht, wie Andere, bei legen kann. Man muß wissen, was die „vierschrötigen Taktschläger“ und „Takthacker“, alle die Herren „Taktstockmeister“ und „Takt-Profossen“ jener so genannten „guten alten Zeit“ gerade darin oft genug gesündigt haben, um heute die plastisch beredsame, ausdrucksvolle Gebärde des modernen Dirigenten, zur sinnlichen Verdeutlichung der inneren Dynamik einer lebendig beseelten Tonphrase, als eine wahre Wohlthat zu empfinden! Schon Hans von Bülow hat gegenüber jener früheren Handhabung im Sinne der musikalischen „Tretmühle“ die neuere „Dirigenten-Pantomimik“ geradezu als einen Vorzug erklärt, sie als bedeutsamen Fortschritt mit gutem Grund offen gepriesen; wie er denn selber praktisch durch sie und mit ihr später den Begriff „Auswendig-Dirigieren“ in das französische „*par coeur*“ genial übertragen und das Prinzip ideal vertieft bezw. enorm durchgeistigt hat. Das gilt freilich zunächst als erwünschte Reform für das zu leitende Orchester vor Allem, nicht ebenso sehr auch für das zuhörende Publikum — wiewohl es zur Förderung auch seines Ver-

ständnisses so mancher Tonstücke wesentlich mit bei tragen mag, wenn der Hörer den Ausdruckscharakter einer dynamischen Bewegung gleichzeitig, oder eigentlich schon vorher, auch mit dem Auge klar erfassen kann. Auswüchse effekthascherischer Art und einer direkt egoistischen Gefallsucht sollen damit keineswegs geleugnet sein oder etwa gar hier verteidigt werden. Im Übrigen aber bleibt es einem Jeden ja ganz unbenommen, bei Konzertvorträgen standhaft seine Augen zu schließen; und was hindert ihn so, falls ihn ein Dirigent mit auffälligen Mätzchen einmal stört, seinen Sinn alsdann völlig nach innen nur zu kehren? Immerhin scheint die zukünftige Entwicklung — nach einleuchtenden Theorien Bülows selbst, sowie nach praktischen Versuchen Prof. Dr. Wolfrums in Heidelberg, James Kwasts in Frankfurt a. M. und einem so bedeutsamen Werke wie Klose's „Das Leben ein Traum" — auf eine Unsichtbarmachung auch des Konzertorchesters und damit zumal seines Dirigenten (sogar unter Lichtabdrehung nach Beginn einer jeden Programm-Nummer) energisch noch hin zu leiten: ein Weg, der uns allerdings von dem letzten Erdenrest, zu tragen peinlich, mit einem Schlage vollends erlösen könnte und aus manchem bizarren *Clown* des Konzertsaales auch wohl wieder einen ernsten, pflichtbewußten Mann der „Tonkunst" ohne Kapriolen machen würde. . . . . .*)

Des Weiteren — um bei den „Äußerlichkeiten" einstweilen noch fort zu fahren: was ist des „modernen Dirigenten" Vaterland? Ist's Bayernland, ist's Preußenland? Ist's wo die Rebe blüht — am Rhein? Doch, nein! Nein, nein! Sein Vaterland muß größer sein! Das ganze Europa soll es heut schon sein! — Wirklich hat man sich allmählich nun daran gewöhnen müssen, den modernen Kapellmeister als „Gastspiel-*Globetrotter*" und „Kombinierbaren Rundreise-Onkel" aufzufassen, wie als ob die Spritz- und Parforcetouren für ihn ein Spezifikum bereits geworden wären. Thatsächlich aber ist das Reisen an sich noch

---

*) Vergl. hierzu auch Paul Ehlers: „Die Verdunklung der Konzerträume" — „Gesellschaft"; Jahrg. 1902, Heft Nr. 5 und Nr. 10.

gar nicht einmal so sehr charakteristisch für den neuzeitlichen Dirigenten, wie in der Regel angenommen wird; denn es ist im Grunde auch durchaus nichts absolut Neues mehr. Schon zu Glucks und Händels, Haydn's und Mozarts, zu Webers, Spontini's, Spohrs, wie Mendelssohns und Schumanns Zeiten war die Kunstreise sehr wohl bekannt; ebenso auch Berlioz, Liszt, Wagner — selbst der schüchterne Tschaikowski — reisten vielfach als Dirigenten in's Ausland. Freilich — und das ist immerhin schon ein erheblicher Unterschied! — es waren, genau genommen, mehr Komponisten-Reisen als Direktions-Gastspiele: Kunstfahrten *in majorem magistri gloriam,* so weit der Dirigent eben selber ein solcher „Meister" des tonkünstlichen Schaffens und auf die Ausbreitung der Kenntnis seiner Werke wie für das Verständnis ihres richtigen Vortrages in erster Linie dabei persönlich bedacht war. Franz Liszt, der Große (als Dirigent fremder Schöpfungen, auf den berühmten Musikfesten seit Beginn der 50er Jahre), und namentlich der ganz nur mehr reproduktive Hans von Bülow (mit seiner vagierenden Meininger Künstlerschaar; später, wieder etwas stabiler, an der Spitze der Hamburger bezw. Berliner Konzert-Orchester): sie haben hier die entscheidende Wendung der Dinge herbei geführt. Trotzdem waren schon vor H. v. Bülow oder gleichzeitig mit ihm Anton Seidl, Hans Richter, Hermann Levi, Hofrat Schuch, Fel. Mottl u. A. zu Musikfesten wie anders wohin gelegentlich schon gereist. Wirkliches „Gesicht" im jetzigen Sinne bekam die Sache dieses modernen Dirigententumes erst, als in Sonderheit der Berliner Konzertagent Hermann Wolff nach Bülows Tode, der Leipziger „Liszt-Verein" nach Nikisch' Fortgang von Leipzig 1888, und nächst ihnen Dr. Kaim in München, später auch noch die Pariser Lamoureux und Colonne, endlich besondere Musikgesellschaften in Moskau, Petersburg, zu Spanien im Lande der Kastanien 2c. für ihre jeweiligen Unternehmungen auswärtige namhafte Dirigenten zu Gastdirektionen am Orte, oft in bunter Reihe, sich beriefen — bemerkenswerter Weise um ganz die selbe Zeit, da auch die berühmten Kapazitäten unter den „Maschinenmeistern" der neuen Bühnentechnik: die Brandt, Kranich,

Lautenschläger u. A. auf einmal zu „reisen“ und an den verschiedensten Bühnen mit ihren genialen Einrichtungen, Erfindungen, Verbesserungen ꝛc. zu „gastieren“ begannen, die Theater-Ensembles auf die Wanderfahrt sich begaben und sogar am Nordpol hoch droben die Weltreisenden (wie man dies von Peary und Sverdrup neuerdings vernahm) schon mit einander „konkurrierten“: so daß heute fürwahr ein angehender Doktor der Medizin an die zeitgemäße Aufsuchung des spezifischen „Bazillus“ solchen Reisefiebers *(febris concursus communis)* behufs Erwerbung akademischer Grade sich zur Abwechslung wohl einmal machen könnte!

Besonders gesund ist ja nun all' dieses Hin- und Her-Zigeunern auf exterritorialen Gastspielen, neben den Pflichten des ständigen Amtes, für unsere Herren Dirigenten zweifelsohne nicht. Es scheint indessen, wie schon der Fall Hans von Bülow seinerzeit dies lehrte, mitunter doch immer noch um einen Grad zuträglicher wohl zu sein als der aufreibende und vielgestaltige Theaterdienst mit seinen prosaischen Zwischenakten vor wie hinter den Kulissen. Ja, es hat überdies noch seine ganz aparten, subjektiven Reize bezw. unbestreitbare objektive Vorteile für sich an zu führen. Denn, wer wollte wirklich auf die Dauer so stockblind sein, den Segen solcher Neuerung völlig zu verkennen, welche dem fortschrittlichen, modernen Kunstprinzipe Thür und Thor der früheren chinesischen Mauer eines bezopften Musikmandarinentums allenthalben seither geöffnet und allerwegen mit kräftigem Besen alten, dick angesammelten Kehricht neuestens aus dem Wege geräumt hat?

Schutzzölle und Freihandelpolitik, sie haben beide sicherlich ihre eigenen Vorzüge. Allein, wenn man gesehen hat, wie das selbst Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre in einzelnen hoch gelobten „musikalischen Zentren“ — Mangels jedes frischen Windzuges dortselbst — noch immer ausgesehen hat, der muß es doch wohl oder übel sympathisch mit der „Freizügigkeit“ in unserem Falle halten. Dieses Zureisen fremder Pioniere und die darauf hin aufschießenden, Mut und Selbstvertrauen in die eigene Kraft mehr und mehr gewinnenden „Konkurrenz“-Unternehmungen am Orte selber: die haben, was man so sagt, „Leben in die Bude

gebracht". Die Fenster wurden zum Einatmen der kräftigeren Luft des Gegenwärtigen weit geöffnet, „Freilicht" und „Freiluft" auch in die Konzertsäle und Opernhäuser jetzt endlich herein gelassen. Wie gesagt, man braucht gar nicht einmal bis in die Zeit der 50er Jahre zurück zu gehen, wo Hans von Bülow Stuttgart noch als völlig stagnierenden „Filialsumpf von München" in musikalischen Kreisen anschwärzen konnte. Noch zu meiner eigenen Universitätszeit, während der Mitte der 80er Jahre, in der ich viel gereist bin und mich gewissenhaft in deutschen Landen umgesehen habe, waren die Konzertzustände manchen Ortes *unter* aller Kritik zu nennen. *Da* hinein, in jene natürliche Trägheit eines heuchlerischen musikalischen „Klassizismus", ist jene Neuzeit mit ihrem Ideal jenseits aller Schlagbäume wie ein Wetter gefahren — überall hat es da gewaltige Umwälzungen alsbald auch gegeben.

Jetzt aber, mit dieser Ausbreitung im „freien Wettbewerbe", bei diesem rühmlichen Anstiege des Sternes neudeutscher Kunst zum Zenith seiner Laufbahn, erfolgte allerdings eine höchst peinliche Wendung, die man zwar noch nicht gerade nach dem landläufig-aktuellen Sprachgebrauche mit der Marke „unlauterer Wettbewerb" wird belegen wollen, deren unverhüllt materielle Tendenzen sich aber doch von der „idealen Konkurrenz", dem „edleren Wettstreit in Sachen der Kunst", noch in dem selben Maße unterscheiden, als Streberei mit Strebsamkeit nur mehr eine entfernte Ähnlichkeit auf zu weisen hat. Sehr hübsch reimten die „Fliegenden Blätter" einmal:

„Was trug sich zu? — Was soll doch nur
Der ganze Aufruhr der Natur?
Alltägliches kann es nicht sein,
Blickt selbst der Mond ja staunend drein! . . . .
Die Engelschar jubelt, der Teufel tobt:
Ein Künstler hat einen Kollegen gelobt."

Und ich kann meinen hoch verehrten Freunden, deren ich reichlich viele unter den „modernen Dirigenten" zählen darf, eben nicht helfen — es *muß* klar und deutlich an dieser Stelle ausgesprochen sein: *da* haben wir das Negativ-Bild der so einladenden photographischen Platte. Hans von Bülow mit seiner groß ge-

sinnten Kunstfahrt der Meininger Hofkapelle — er war noch der schlechthin Einzige, Unübertreffliche „*hors concours*"; heute haben wir aber eine Menge eifersüchtiger „Konkurrenten", und ein unerquicklich-neidvoller Ehrgeiz, eine nahezu krankhaft zu nennende Scheelsucht und nervöse Mißgunst hat sich gar Manches leider bemächtigt, die auf die Dauer den Kunstidealen als solchen zu entschiedenem Nachteile gereichen muß. Solchem ausgeprägten Wandertriebe gemäß, der also heute nicht mehr ausschließlich nur des „Müllers Lust" zu sein scheint, verstehen sich nämlich unsere Herren Dirigenten aus dem *ff* auf den Großen und den Kleinen Hendschel mit seinen „Blitz"-, „Nord"-, „Süd"-, Luxus- und „Orient-Expreß"-Zügen; sind sie brillante Kenner der komfortabelsten internationalen Gasthöfe, der besten lokalen Austern-Tische und behaglichsten Nacht-Kaffe's; unübertroffene Meister zudem der Preß-Reklame im großen Stil. Keiner vergönnt hier so zu sagen mehr dem Nebenbuhler einen harmlosen Vorsprung — eifersüchtig wacht ein Jeder über absolut gleiche Nasenlängen, falls er schon um eine solche zufällig einmal im Nachtrabe geblieben sein sollte. Das geht denn heute bereits so weit, daß z. B., wenn der Eine von ihnen mit Frau Gemahlin im Herzen Frankreichs, der „Weltstadt" Paris, eklatante Triumphe kürzlich gefeiert hat (und auch die singenden Frauen begannen hier sehr bald, in besonderen Fällen, eine gewichtige Nervositätsrolle vor und namentlich hinter den Kulissen mit zu spielen), der Andere dies alsbald mit seiner Gattin auch nachmachen und womöglich noch übertrumpfen zu müssen vermeinte. Neuerdings ist es ja gottlob auf diesem Felde wieder etwas ruhiger geworden. In den letzten Jahren vor 1900 aber hatte der in die Mysterien der Preßmache eingeweihte Praktiker, jeder nur einigermaßen kundige Thebaner, (namentlich bezüglich der Punkte Paris, London, Madrid und Moskau) reichliche, allzu reichliche Gelegenheit, eine geradezu erheiternde Klimax der rivalisierenden Depeschenkunde aufmerksam verfolgen zu können. Lautete nämlich beim Einen die drahtliche Meldung über sein Direktions-Auftreten zu Paris: „Sturm im Saal mit Tücherschwenken und enthusiastischem *Au revoir!*" — so blieb Zehn gegen Eins zu wetten, daß sich beim

Nächsten die Ovationen bereits bis auf die Straße fort setzten; einem Dritten mußten dann sicherlich beinahe die Pferde seines Wagens ausgespannt worden sein; beim Vierten hieß es wohl, daß das Klatschen die ganze Nacht unter den Fenstern seines Hotels unausgesetzt an gehalten, beim Fünften gar, daß er sich noch dreimal von seinem Balkon aus „dem Volke gezeigt", beim Sechsten, daß man ihm aus Freude die Fenster eingeworfen habe — und der Siebente endlich bleibt uns vielleicht lieber gleich ganz im Ausland, auf Nimmerwiedersehen in der Fremde ... Besonders Spanien schien in letzter Zeit, wie mehrere musikalische Fachblätter eigens hervor hoben, das reine *Dorado* unserer deutschen Kapellmeister werden zu wollen. Es gab bald schon kaum einen Orchesterleiter mehr von Namen, der noch nicht eine Einladung zur Direktion von Opern oder Konzerten dorthin erhalten hätte; ganz Ähnliches war sodann auch auf russischem Boden andauernd zu beobachten, und manchmal glaubte man etwa dem (mit Recht so beliebten) Gesellschafts-Spiele: „Schneider, leih' mir deine Scheer'!" anzuwohnen — so wurden die Personen im reziproken Verhältnis unaufhörlich ausgewechselt!

Scheinen sonach auf der einen Seite diese „Dirigenten-Gastspiele" und der damit erreichte „Städte-Weltrekkord" ein wesentliches Merkmal zu sein, wo nicht das eigentliche *agens* des „modernen Dirigenten" selber auszumachen, so ist es auf der andern nicht minder ein — wohlwollend gesprochen — unersättlicher Ehrgeiz bezüglich der Gehaltsklasse wie hinsichtlich der nominellen Stellung, was diese Spezies vornehmlich aus- und kennzeichnet. Und bemerkenswert bleibt hier in Sonderheit noch der Mißbrauch, der mit der Verleihung des Titels „General-Musikdirektor" in der jüngsten Zeit förmlich eingerissen ist. Früher ward diese Auszeichnung meist ganz alten, hoch verdienten Veteranen der Tonkunst am Dirigentenpulte zu gedacht, die nicht nur vielfache Fäden des Musikwesens einer größeren Residenzstadt, wie z. B. Theater und Konzerte, in ihrer Hand vereinigten, sondern auch als Direktoren des gesammten Opernbetriebes und als Sachverständige für musikalische Fragen des ganzen Landes die nötige Kompetenz eingeräumt erhalten mußten. Es gab damals zuversichtlich in ganz Deutschland nicht viel

mehr als höchstens drei bis vier solcher auszeichnender Ehrenstellen, und selbst die spätere Nachfolge Karlsruhe's und Dresdens in diesem Punkte konnte man nach Lage der dortigen Verhältnisse sehr gut billigen und nur begreifen. Aber auf ein Mal glaubten sogar Weimar und das noch kleinere Meiningen, die zusammen kaum schon einen militärischen wirklichen General auf bringen können und doch auch weder zu Liszts noch zu Bülows Zeiten dergleichen übermütige Regungen empfunden hatten, es schlechterdings nicht mehr ohne je einen solchen „General-Musikdirektor" aushalten zu können, und in absehbarer Zeit werden wir es daher gewiß erleben, daß unsere kleinsten Hof- und Stadt-Theaterbühnen von jugendlichen Generalmusik- und Opern-Direktoren nur so wimmeln. Das aber ist nun schon ganz der selbige Geist, der für Duodezkomponisten aller möglichen Grade heute esoterische Sonder-Vereine gründet und für die Tragiker des Erlösungsgedankens, die Dichter von Mysterienspielen oder Komponisten „homerischer Halbwelten" im Talmi-Charakter eines Simili-Griechentums, je eine eigene „Festspielbühne" schleunigst zu errichten heischt. Vollends gar, seit Gustav Mahler zum „Operndirektor" in Wien mit weit reichender Machtbefugnis ernannt worden ist, sind die anderen, der Anciennität nach gleich gestellten „Kollegen" als einfache Hof- oder Profan-Kapellmeister in ihren wachsenden Ansprüchen schon kaum mehr zu bändigen. Unter *praeter propter* 15—20 000 Mk. (in der Presse obendrein nicht selten mit unangenehm aufdringlicher Breite erörtertem) Jahreseinkommen thut es in unseren Tagen ohnedies schon keiner dieser hohen und höchsten Herren mehr, wofern er noch etwas auf seine „künstlerische Reputation" hält — es ist also schon völlig genau so, wie bei den großen Gastspiel-Virtuosen der Komödie oder den vergötterten „Diva's", verwöhnten Primadonnen und übermütig gewordenen Sangeshelden der Oper auch, als welche sich beim „Konflikte zwischen Kunst und Dollar" ja auch meist überraschend schnell unbedingt für diesen zu entscheiden pflegen. Überhaupt treibt eben der „Amerikanismus" selbst in der Kunst nachgerade recht merkwürdige Blüten, und das klassischeste Beispiel solcher Entwicklung boten beim jähen Tode Anton Seidls zumal die Newjorker Angebote an Felix

Weingartner und Arthur Nikisch, von denen das erstere mit 60 000, das letztere sogar mit 80 000 Mk. Jahresgehalt geschmackvoll garniert gewesen sein sollte — wenn man nämlich unserer lieben Presse in solchen Dingen unbedingt Glauben schenken will. Wenigstens wüßte es danach die musikalische Öffentlichkeit nun ziffernmäßig auf den Punkt, daß Nikisch's Künstler-Wert um 20 000 Mk. höher einzuschätzen wäre als derjenige eines Weingartner ... Um es kurz und mit einem Worte zu sagen: Ein ganz unleidliches Carrière-Strebertum, noch dazu in Form des bekannten Tanzes um's „goldene Kalb", hat auch unter den berufenen Vertretern des Taktstockes in erschreckender Weise leider um sich gegriffen — ein nicht immer würdevolles Wettlaufen, das im Interesse der Kunst wie ihres sozialen Ernstes aufrichtig beklagt werden darf und nachgerade nicht nachdrücklich genug — zumal in seinen oberfaulen Auswüchsen als geradezu „landesübliche" Erscheinung — verurteilt werden kann.

Sollte darin allein Beruf, Tendenz und Charakteristik des modernen Dirigententums begründet liegen — wahrlich, es wäre die allerhöchste Zeit, daß dieses ganze Unwesen recht bald untertauchte und durch eine barmherzige Theaterversenkung vor unseren Blicken nunmehr wieder verschwände. Für solche „fortschrittliche Bereicherung" würden wir uns ganz ergebenst bedanken und ihrem mäligen Abhandenkommen nicht eine Thräne nachweinen — auch nicht eine! Noch aber wollen, können wir wirklich nicht glauben, daß lediglich dieses Getriebe des „Pudels Kern", der sich hier „so ganz absurd gebärdet", vorstelle und daß einzig dies als die innerste, letzte Psychologie jener modernen Bewegung bloß zu legen sei. Und auch das kann es doch nicht sein, daß einige der gefeiertsten Konzertlöwen unter ihnen die interessante Gesichtsblässe der geistigen Abspannung und der neurasthenischen Übermüdung vor Allem auszeichnet; oder daß ihnen selbst Ohnmachtsanfälle nach „auswendig", d. h. ohne jede Partitur, dirigierten „Tristan"-Aufführungen (und dergl. *fin de siècle*-Überanstrengungen), ebenso wenig wie Hans von Bülow seinerzeit der drückende Kopfschmerz — längst leider nicht mehr fremd geblieben sind; ja, daß selbst mit einer Kaltwasserkur der Eine oder der Andere

unter ihnen vorübergehend wohl schon Bekanntschaft hat machen müssen.

Doch Spaß hier endlich bei Seite, und der ernsten Kehrseite der Medaille mit vollem Ernste nunmehr auch den ungetrübten Blick zugekehrt! Jedenfalls besinnt man sich heute schon fast, den Orchesterleiter anders denn als „Dirigenten" schlechtweg zu bezeichnen. Man bringt es nicht mehr so recht über sich, vom „Kapellmeister" zu sprechen. Denn bei dem steten Wechsel der Orchester unter seinen Händen (das immerhin vernünftigere Mitreisen der Orchester mit ihm gehört zur Zeit doch noch zu den selteneren Ausnahmeerscheinungen, so sehr übrigens auch das*) an Ausbreitung mehr und mehr schon gewinnt) — bei diesem steten Austausche der in's Treffen zu führenden Truppen, ist das alte, innige Band zwischen der „Kapelle" und ihrem „Meister", die früher mit einander eng verwachsen schienen und zusammen gleichsam einen untrennbarungeteilten Organismus bildeten, mit der Zeit recht empfindlich gelockert worden. Der heutige Führer „meistert" zwar immer noch — und heute wohl erst recht, je „virtuoser" er durch diese Übung im Verschiedenartigen inzwischen geworden — die ihm jeweils unterstellte Körperschaft. Allein deren Mitglieder stehen heute weniger patriarchalisch, als ehedem die Lehrlinge und Gesellen, zu ihrem selbst erwählten „Meister"; sie befinden sich ihm gegenüber — um mit Berlioz hier zu reden — im Verhältnisse der „Maschinen" zum Ingenieur, zum Mindesten wie Arbeiter und Söldlinge zum „Direktor": in welcher Grundverfassung eigentlich einzig nur mehr die Konzertmeister und Solisten, mit einer Art von Vertrauensstellung als Zwischenmeister und Werkführer, einen Ausnahmeposten einnehmen. Alles Andere wird mehr und mehr zum elastischen, willenlos knetbaren „Materiale" herab gedrückt, wird zur leblosen „Klaviatur", auf welcher der durch und durch moderne Orchestertechniker mit seinem „persönlichen" Ehrgeize souverän nun spielt, wobei wiederum der

*) Vgl. die Reisen der „Berliner Philharmoniker", der „Kaim-Kapelle", des „Winderstein-Orchesters", der „Meininger Hofkapelle", des Berliner „Tonkünstler-Orchesters", des Wiener „Konzertvereins-Orchesters", (Fahrt nach Triest!), der Stuttgarter oder Karlsruher Hofoper 2c.

Taktstock zum selbstherrlichen Kommando-Degen und frei gebietenden Marschallstabe für ihn wird, welche die düsteren Nebel zur Klarheit zerteilen und das „Jenseits von Schön und Häßlich“ seines „Willens zur Macht“ eines tonkünstlerischen Welt-Ausdruckes „unzeitgemäß-übermenschlich“ beschreiben sollen: im Gegensatze zu dem früher so beliebten, heiteren Spiele der „Meeresstille und glücklichen Fahrt“ jetzt wie in zuckenden Blitzen aus schweren Wolken, bald mit dem hohen Schwunge eines stolz kreisenden Aars, bald wieder im tief symbolischen Charakter der ringelnden Schlangenbewegung — eben ganz nach dem Motto: „Also tanzte Zarathustra“!

Vielleicht aber liegt doch schon irgendwo vordem auf dem Wege des Technischen eine Aufforderung zum Exzesse, wie wir ihn heute in der That öfter, als uns lieb ist, wahrnehmen können. Von einem souveränen „Spiele mit dem Orchester“ ging ja soeben auch die Rede. Je nun, wer erinnerte sich nicht, daß der geniale, kühne Franzose Hector Berlioz das *„Jouer d'orchestre“* dermaleinst als Losung ausgegeben hatte? In seiner 1844 erschienenen großen „Instrumentationslehre“, und zwar in dem Abschnitte speziell über das Orchester, sagt er wörtlich: „Das Orchester kann als ein großes Instrument betrachtet werden, das fähig ist, mit einem Male zugleich, oder nach und nach, eine Menge von Tönen verschiedenartiger Natur hören zu lassen, und dessen Gewalt mittelmäßig oder riesenhaft ist, je nachdem es die Ausführungsmittel, welche der neueren Musik zu Gebote stehen, in ihrer Gesammtheit oder nur teilweise zur Wirkung bringt, und je nachdem diese Mittel gut oder schlecht gewählt und in akustischer Hinsicht mehr oder weniger günstig auf gestellt sind. Die Spieler aller Art, deren Verein das Orchester bildet, scheinen alsdann die Saiten, die Rohre, die Gehäuse, die hölzernen oder metallenen Resonanz-Böden zu sein — mit Verständnis begabte Maschinen, welche aber der Wirksamkeit einer unermeßlichen Klaviatur gehorchen, die vom Orchesterdirigenten unter Leitung des Komponisten gespielt wird.“ Lag in den Worten, welche ich hier durch gesperrten Druck hervor zu heben mir erlaubte, nicht schon, rein historisch, der erste Anreiz der Versuchung, als kongenialer Ingenieur vor allem Volke, selbst noch dem betreffenden Kompo-

nisten gegenüber, zu glänzen, zumal wenn der selbe Berlioz an anderer Stelle der genannten Schrift doch nur wieder darüber Klage führen muß, wie die gefährlichsten Feinde für einen Komponisten oft gerade seine „Interpreten“ sein könnten? Hier haben wir wenigstens die Möglichkeit zu ehrgeizigen Ausschweifungen deutlich genug vorgezeichnet — eine Bedenklichkeit, die freilich durch Liszts Dazwischentreten im Jahre 1853 entsprechend wieder korrigiert und auf ihr rechtes Maß zurück geführt worden ist, indem dieser zwar stolz und vernehmlich genug, ordentlich mit erhobener Stimme, in einem offenen „Abwehr“-Briefe sich verwahrte: „Wir Dirigenten sind Steuermänner, und keine Ruderknechte!“ — dabei aber doch nicht das Orchester lediglich als „Mittel zum Zweck“ der eigenen Person, des dirigierenden Individuums selber, sondern vielmehr als Mittel zum lebendigen Ausdrucke des (durch solches persönliche Medium unmittelbar vertretenen) höheren Geistes, einer poetischen Idee, aufgefaßt wissen wollte. Kurzsichtig angegriffen vom alten Stockmusikantentum der „Vierfüßler aus der musikalischen Dorfkirche“ — eben wegen seiner Direktion des Karlsruher Musikfestes im selben Jahre, predigte er da mit flammenden Worten nicht nur vom „Gefühl und Verständnis“, sondern auch von dem notwendigen „geistigen Durchdringen“ der Werke behufs Herbeiführung „geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, der Kunst und der Poesie“, wo die „Selbstgenügsamkeit“ und „handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister“ denn doch mit Nichten mehr genügen, ja mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst geradezu in Widerspruch zu stehen kommen. . . .

Doch halt, hier wollen wir uns einen Augenblick verweilen! Was sind das alles denn für Meister-Schriften: von Bülow, Wagner, Berlioz, Liszt, auf die wir uns da im Einzelnen nun schon zu berufen hatten? Noch immer haben wir es ja zu keiner eigentlichen Grundlegung des modernen Dirigenten-Begriffes gebracht, keine so recht plausible Einteilung dafür gewinnen können. Bilden sie vielleicht die geeignete Unterlage hierzu? und liegt in ihnen am Ende gar die so lange schon gesuchte, einzig sachgemäße

Gruppierung zu unserem Thema verborgen? In Wahrheit! Nicht die Unterscheidung etwa zwischen Konzert- und Theater-Kapellmeister — so einschneidend diese zwar wohl ist; auch nicht eine Rubrizierung der Dirigenten in solche, welche selbst komponieren („neudeutsch-neumodische Kapellmeistermusik" — wie lose Spottvögel schon gesagt haben), welche sogar theoretische Broschüren schreiben, oder welche lediglich ältere Meisterwerke in mehr oder minder pietätvoller Weise neu „bearbeiten": alles das würde hier noch nicht vermögen, uns zu einem ersprießlichen Resultate zu führen — wir werden nun doch ein wenig historischer dabei verfahren müssen. Wohlan denn, also! In Betracht kommen hier als geistige Grundlagen unter allen Umständen nachstehende Meister-Auslassungen: außer dem schon gestreiften, weiteren Anhang zu H. Berlioz' „Instrumentationslehre" („Der Orchester-Dirigent") das Bruchstück eines Briefes von Carl Maria von Weber an den Musikdirektor Praeger in Leipzig, enthalten in der von Ernst Rudorff heraus gegeben „Euryanthen"-Partitur; aus Hans von Bülows Schriften die Abhandlung über „Eine Faustouverture" aus dem Jahre 1856, vorher schon Briefe über „Die süddeutsche Opposition", später „Reisebriefe", Aphorismen und Anderes; von Franz Liszt der bewußte Offene Brief „Über das Dirigieren" (1853, „Ges. Schr." Bd. V); von Richard Wagner u. A. bekanntlich eine ganze Broschüre des selben Thema's (1869, „Ges. Schr." Bd. VIII); endlich von Felix Weingartner und Anton Seidl die oben bereits angezogenen kleinen Schriften, ebenfalls „Über das Dirigieren" betitelt (1896 und 1900). Merkwürdig! Fast alle (mit Ausnahme einzig der Seidl'schen Abhandlung und allenfalls noch des Weber'schen Briefes) sind sie eigentlich blutige „Satiren" geworden, zumeist genial überlegene, oft direkt humoristische Auseinandersetzungen der Verfasser mit dem bequemen Geiste ihrer Zeit. So ziemlich eine jede dieser Schriften hat auch einen tüchtigen Ruck vorwärts gethan, den energischesten ohne Zweifel die breit ausladende, umfassende Thatsachensammlung Richard Wagners, welche Nietzsche treffend einmal mit Schopenhauers wetternder Angeklageschrift gegen die „Philosophieprofessoren" verglichen hat — nach ihrer Art in der That eine wahre Fund-

grube der besseren Erkenntnis. Einzig und allein Weingartner will hier keinen ersichtlichen Fortschritt bedeuten, und ich kann mir nicht helfen, in diesem mächtig anschwellenden Akkorde führender Töne berührt er eher schon als einigermaßen „reaktionäre" Note, bleibt er doch zu negativ in all' seiner Polemik, und kommt es doch bei ihm zu wenig zum positiven Aufbau; wie sich in seinem Blute denn von jeher die Trivialität eines unproduktiv nachhinkenden Epigonentums und eines mehr nur vermittelnden Makler-Talentes den prächtigsten Intentionen nach vorwärts allzu auffällig bei gemischt hat. Offenbar glaubt er mit dem witzig sein sollenden Ausdrucke „*Tempo rubato*-Dirigenten" das erlösende Wort gefunden, den Typus des „modernen" Dirigenten getroffen zu haben, als welcher aus borniertem oder gar absichtlichem Mißverständnisse meisterlicher Worte effekthascherisch in der subjektiven Willkür das Wesen der Sache sehe und zuletzt doch nur sich selber, statt das seinen Händen anvertraute Werk, suche. Nun wäre ja eine feinere Unterscheidung zwischen „*tempo rubato*" und „Modifikation des Tempo's" gewiß schon ein ganz brauchbarer Anhaltspunkt, um in unserem Bereiche die Spreu vom Weizen beherzter fortan scheiden zu können — voraus gesetzt allerdings, daß wir (woran ich noch erheblich zweifle) unter „Rubato" just das Selbe wie Herr Weingartner verstehen wollen. Allein, ganz abgesehen noch davon, daß sich obige Worte gelegentlich nur zu leicht gegen den Dirigenten Weingartner selbst wieder kehren lassen, treffen sie zuverlässig doch auch noch nicht den eigentlichsten Kern der Sache. Da ist eben zuletzt Keiner, der absolut Gutes thue, auch nicht Einer — sind sie doch allzumal Sünder und mangeln des Ruhmes wie der Vollendung, die sie an ihren Göttern und Herren: Berlioz, Liszt, Wagner und — Bülow haben sollen! Wir wären also noch nicht beträchtlich weiter gekommen und ständen so ziemlich wieder am Anfang unserer Frage. Abermals sei es daher betont: zurück gehend auf sämmtliche (oben genannte) Meisterschriften zur Sache vor Weingartner, müssen wir historisch im Wesentlichen erst einmal verfahren, um hier zum Ziele zu gelangen. —

Noch 1856, in seiner Apologie der Wagner'schen „Faust-Ouverture", glaubte sich ein Hans von Bülow durch eine An-

merkung besonders verwahren zu müssen, daß er sich der Bezeichnung „Phrase“ natürlich nur in dem Sinne von „melodischer Abschnitt“, aber nicht etwa in der „verrufenen Afterbedeutung des Wortes“ bediene. Sein Lehrer Liszt aber hatte drei Jahre früher schon das entscheidende Wort hier gesprochen (a. a. O., vgl. S. 231): von dem, den Beethoven'schen Werken aus der letzten Stilperiode des Meisters sowie deren „neuromantischen“ Nachfolgern gegenüber zu beobachtenden, geistigen „Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren, zu deklamieren und Schatten und Licht im Ganzen zu verteilen“ . . . Und in seiner, den Partituren der „Symph. Dichtungen“ vorgedruckten, ausdrücklichen „Erklärung“ hieß es: „Obschon ich bemüht war, durch genaue Aufzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich mir doch nicht, daß manches, ja sogar das Wesentliche sich nicht zu Papier bringen läßt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympatisch-schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Ausführenden, zur durch greifenden Wirkung gelangen kann.“ Dieser „Fortschritt im Stile der Ausführung selbst“ aber, er knüpft zwischen dem dirigierten und dem dirigierenden Musiker „ein Band anderer Art als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger geknotet wird; denn an vielen Stellen arbeitet die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktteiles /1, 2, 3, 4/1, 2, 3, 4/ einem sinn- und verständnisvollen Ausdrucke geradezu entgegen“. Hier wie allerwärts töte der Buchstabe den Geist — ein Todesurteil, das er niemals unterzeichnen werde! . . . . Es gilt also eine ungebundenere Deklamation (auch beim Orchester), d. h. nicht nach starren metrischen Regeln und Gesetzen, sondern nach den Grundlagen rhetorisch-freier Ausdrucksweise; sinngemäßes Aufsuchen der rhythmischen Gesammtgliederung, der organischen Dynamik des „Auf und Ab“ in einer zusammenhangsvollen melodischen Phrase, als einem ganzen Gebilde über den Taktstrich hinaus und den Taktteil hinweg. (Riemann.) Schon in Schindlers „Beethoven“-Buche findet sich — bezeichnender Weise, muß man schon sagen! — eine heftige Polemik gegen alles strenge Metronom-Wesen gegenüber den

Schöpfungen Beethoven'schen Geistes. Auch Carl Maria von Weber — er, der bekanntlich zu Dresden (1817) den Taktstock des Theater-Dirigenten, wie später (1837) Mendelssohn im „Leipziger Gewandhause" den des Konzertdirigenten, zuerst eingeführt haben soll*) — betont ausdrücklich (in dem erwähnten Briefe): „Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten .... Es giebt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte ... Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen; es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes." Ebenso forderte wiederum Berlioz (a. a. O., deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel-Leipzig; 1877, S. 8 ff.) im Gegensatze zum „einfachen Taktschläger": „Man muß merken, daß der Dirigent fühlt, daß er versteht, daß er bewegt ist; dann geht sein Gefühl, seine Bewegung auf diejenigen über, welche er leitet; seine innere Flamme erwärmt sie, sein Antrieb reißt sie mit fort; rund umher strömt er die Lebensstrahlen der musikalischen Kunst dann aus. Ist er dagegen kalt und träge, so lähmt er alles um sich her, gleich jenen schwimmenden Eisbergen des Polarmeeres, deren Annäherung man aus der plötzlichen Erkältung der Atmosphäre errät." Freilich erklärt er für solche, welche noch keine Tradition der Tempi haben, noch die Metronom-Angaben als unerläßlich ... „Damit soll aber nicht gesagt sein, daß man die mathematische Regelmäßigkeit des Metronoms nach zu ahmen habe; jede so ausgeführte

*) Vgl. übrigens Emil Vogel: „Zur Geschichte des Taktschlagens" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters; Leipzig 1898, S. 76); danach wäre der moderne Taktstock allerdings schon vorher — 1812 — in Wien, ja sogar schon 1801 am Hoftheater zu Darmstadt vereinzelt nachgewiesen.

Musik wäre von eisiger Starrheit", und er „zweifelt sogar, daß man auch nur eine gewisse Anzahl von Takten hindurch diese Einförmigkeit bei zu behalten vermöchte". Im Gegenteile, „jeder nur einigermaßen einsichtige Dirigent wird bei Durchsicht der Passagen und Melodieen des Tonstückes bald den Grad der Schnelligkeit, welche der Autor im Sinne hatte, heraus finden."

Und nun lese man vollends Richard Wagners Ausführungen zu diesem gewichtigen Kapitel: von der „richtigen Erfassung des Melos" an einem Tonstücke nach den Prinzipien des gesanglichen Elementes und einer daraus resultierenden freien „Modifikation des Tempo's", dessen korrekten Vortrag die sichere, von Anfang an klare und richtige Angabe des Zeitmaßes, diese aber wiederum das richtige Erfassen der melodischen Substanz selber begründen müsse! Aus dem seelenvoll-sicher akzentuierten Gesange der Schroeder-Devrient — so versichert Wagner da u. A. — habe er sich seinerzeit die Norm gewonnen, so daß für ihn dann auch eine rein rezitativische Kadenz, wie die der Hoboë im ersten Satze der Beethoven'schen *c-moll*-Symphonie, nicht mehr verlegen herunter geblasen werden konnte, sondern geradezu ergreifenden Gesangsausdruck angenommen habe. Nicht die herkömmliche Tempobezeichnung, und schon gar nicht die mechanische Metronom-Angabe kann diesen Deklamations-Ausdruck des inneren Melos bestimmen, wohl aber vermag es die Figuration, in jedem besonderen Falle sinnvoll darauf hin zu führen. Sebastian Bach habe oft das Zeitmaß geradewegs gar nicht bezeichnet, was im musikalischen Sinne auch das Allerrichtigste sei. „Dieser nämlich sagte sich etwa: Wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht heraus fühlt, was soll dem solch' eine italienische Tempobezeichnung *(Allegro, Andante, Adagio)* sagen?" Ganz neue, wahrhaft verblüffende Aufschlüsse giebt Richard Wagner des Weiteren auch noch über die innere Struktur der wichtigsten Tonwerke aus der Mozart- und Beethoven-Periode — Dinge, von denen natürlich unsere gelehrten Herren Musik-„Doktoren" und klassischen Dirigentenzöpfe, die Wächter und Pächter des „reinen, keuschen Musikideales" und

privilegierten Hüter unseres „deutschen Kunstgeistes" einer „musikalischen Enthaltsamkeitsschule", bis dahin (und selbst heute) noch keine Ahnung hatten. Man studiere Wagners bis an die Wurzel vordringende Aufklärungen über gebrochenen und gehaltenen Ton, getragenen Gesang und bewegte Figuration, namentlich über Adagio, Menuett und Scherzo, sowie „naive und sentimentale", oder so genannte gemischte Allegro-Konstruktionen (wo nämlich eine natürliche Kombination des Allegro-Wesens mit den thematischen Eigentümlichkeiten des Adagio eintritt und der Satz getragen-sangesreichen Charakter zwischendurch wohl annehmen kann; namentlich wichtig hier, und zwar im Hinblick auf den von Weber schon oben zitierten Ausspruch, des Bayreuther Meisters Untersuchungen über dessen „Freischütz"-Ouverture!) — und man frage sich dann ehrlich und gewissenhaft, ob das nicht eine der tiefgründigsten Schriften über das in Rede stehende Metier, sodann aber auch unseres Meisters selber, ob darin nicht fast jeder Satz ein herrlich Goldkorn ist, er mag nun mit grimmigstem Ernst ausgesprochen oder in sarkastischer Ironie von ihm hier gemeint sein ...

Lange schienen diese Lehren ungehört, wie die Stimme eines Predigers in der Wüste, zu verhallen, sollten diese Broschüren und Winke alle, mit den vielen interessanten Offenbarungen und noch mehr guten Ratschlägen darin, ungelesen und unbefolgt bleiben. Auf einmal aber wurden sie doch „Ereignis" in einer ganzen Reihe junger Schüler, die sämmtlich diese Theorien nicht nur kannten (die ganz „alten Knöpfe" kannten sie ja natürlich nicht einmal), sondern sie selber lebten und die Früchte dieser Saaten nunmehr herrlich als fruchtbarste Ernte aufgehen ließen. Praktisch aber hatte ein Hans von Bülow mit seinem gewaltig anfeuernden Beispiel in der musikalischen Öffentlichkeit zuletzt noch gezündet und mit seinem Zauberstabe des *Par excellence*-Dirigenten an den bislang so starren und stummen Felsen mächtig geschlagen, auf daß er lebendig quellendes und köstlich erfrischendes Wasser in reicher Menge nunmehr von sich gebe.

Und jetzt fühlen wir auch endlich festen und sicheren Boden zu einer Erklärung unter den Füßen. Wir kommen damit zu dem gewichtigen Wesenskerne der ganzen Frage überhaupt: „Wer

oder was ist ein moderner Dirigent?" — indem wir hier zu guter Letzt noch ein ungemein lichtvolles Wort eben jenes Bülow, des glänzenden Vorbildes der ganzen Richtung, zur besseren Erkenntnis mit heran ziehen. Bülow nämlich lehrt (wenngleich zunächst nur mit Bezug auf den Klavier-Vortrag): „Ein blos reinlicher, blos korrekter Vortrag hieße so viel wie ein tötendes Buchstabieren. Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Deklamieren, sinnvolle Deklamation ist noch nicht empfindungs- und somit eindruckssichere Beredsamkeit. Eine Kunst des Vortrages wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Faktoren begründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt . . . ." *Cum grano salis* genommen, ließe sich jetzt beinahe schon behaupten, daß unter diesen drei besonderen Graden die erste Stufe den so genannten „klassischen", die zweite so etwa den „romantischen", die dritte aber in Sonderheit den neuromantischen, neudeutschen Kapellmeister in sich begriffen habe, während der „moderne Dirigent" nach dem Herzen der Gegenwart und Zukunft gleichsam alle drei Funktionen zu einer lebendigen, geistig-persönlichen Einheit, je nachdem: mit eigenartiger Betonung wieder des einen oder des anderen dieser Faktoren, zu verschmelzen trachtet.

Eine norddeutsche und eine süddeutsche Richtung innerhalb der Dirigentenschule war früher, bis zum Erscheinen der genannten Fortschrittsmänner — damals höhnisch „Zukunftsmusiker" genannt, deutlich zu verfolgen gewesen. Wagner nannte sie kurzweg die Eleganten und die Gröblichen, wofern er es nicht vorzog, ihnen noch schönere *epitheta ornantia* gelegentlich zu weihen. So verschieden aber wohl ihre einzelnen Vertreter unter sich oft waren, in einer Sache zeigten sie sich doch Alle eines Sinnes: Beethoven, der eigentliche „Neutöner" der letzten Schaffensperiode, er war ihnen nur „Chimäre", blieb ihnen der „taube, abstruse Sonderling", mit dem „nichts mehr anzufangen" war. „Ach, diese Neunte versteht ja der Zehnte von uns nicht!" — wie das einmal einer (nach Bülows Schriften, S. 152) mit seufzender Offenherzigkeit naiv eingestanden haben soll.

Günstigen Falles galten ihnen Beethovens letzte große Vermächtnisse nur als „Grabstein seiner Schöpfungen, nicht als der besiegelnde Schlußstein, der wiederum als Fels erscheinen durfte, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau musikalischen Lebens aufrichten ließ.“ (Abermals Bülow.) „Unsere, für die klassische Musikrichtung so besorgten und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musiker und Kapellmeister“ — wie Wagner gerne sagte; die geschätzten Herren Großsiegelbewahrer des Dirigier-Geheimnisses, welche „die Funktionen der Windmühle zu den ihrigen machten und im Schweiße ihres Angesichtes ihrem Personal die Wärme der Begeisterung mitzuteilen suchten“ — wie Franz Liszt zeitweilig von ihnen sprach; „die Stallmeister der musikalischen Formenreitschule“, die „Fabrikdirigenten“ und „jene Koterie, die sich urplötzlich zu einem Kunstareopage zusammen geflickt hatte“ — wie sie Hans von Bülow, gleichfalls mit beißendem Spotte, nennt: sie Alle zusammen bildeten ehemals, eben bis in die 80er Jahre herein, die langjährige, verbissene, „faktöse Opposition“ der „kompakten Majorität“ gegen den andringenden neuen Geist, wider den sie, gleich unfehlbaren Musikpäpsten, „*Anathema sit!*“ und „Sakrileg!“ schrieen (vergl. Weingartner, a. a. O. S. 7), weil sie bei ihm die gewohnten „Opferdienste für den Moloch des musikalischen Klassizismus“ vermißten, in ihrer „Autoritäts-Heuchelei“ und ihrem pharisäischen Götzenkult aber den wahren, echten, ganzen Beethoven, und damit die Basis des modernen Problemes überhaupt, noch gar nicht einmal erfaßt, geschweige denn die Thore zur neudeutschen Musik-Entwicklung beherzt vollends aufgerissen hatten. Auf welcher Seite war da nun wohl die größere „klassische“ Pietät? Daß mit und seit einer Erscheinung wie Beethoven, hinsichtlich der ganzen Auffassung und Behandlung wie auch des besonderen Vortrages, eine wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten war; daß jetzt nicht mehr, wie ehedem, leichte Schattierungs-Kunst des heiteren, angenehmen Augenscheines und eines wirksam nüancierten Tonspieles nur waltete, sondern Musik als eine tragische Muse erhaben-psychischen Ausdruckes Platz gegriffen hatte: das war hier eben der große, fundamentale Unterschied gegen früher —

eine prachtvolle Frucht, lange schon überreif zum Pflücken! Namentlich ganz zuletzt noch: der grassierende Brahmanen-Kult mit seinem nahezu farblosen Licht- und Schattenspiele der Instrumentalwirkung, bei elementarstem, kindlichem Schwarz und Weiß, meist jedoch Grau in Grau — er hatte da viel auf dem Gewissen, wenn die sensitiv-reizvollere, aber auch lebfrisch-blühendere, freiwüchsige Farbenfreude so übermäßig lange nicht zum Durchbruch gelangen wollte: eine Thatsache, in deren Schuld sich freilich selbst ein Hans von Bülow (mit den tendenziösen drei großen B's seiner letzten Lebens-Jahre) leider noch mit verstrickt hatte.

Heute ist die Szenerie von Grund aus verändert, der von den Pionieren längst angelegte Durchbruch glücklicher Weise endgültig vollzogen — nun heißt es strahlend: „Sieg auf allen Linien!“ Daß dieser Wandel zugleich ein solcher durchaus zum Besseren ist, daß die Orchester heute im Allgemeinen weit mehr noch als vor 10—20 Jahren taugen, bekennt ja auch ausdrücklich Weingartner gleich zu Anfang seiner Broschüre. Und man braucht fürwahr nur Bülows einschlagende, geistvolle Aufsätze zu lesen, um zu erkennen, mit welcher Mißwirtschaft fragwürdiger Direktion, mangelhaften Orchesterspieles und unglaublicher Programme mittlerweile aufgeräumt worden ist, von der man sich heute, bei dem belebten Weltverkehre, schon kaum mehr einen annähernden Begriff machen kann. Die Abert, Blumner, Dessoff, Dorn, Eckert, Esser, Grimm, Guhr, Hiller, Kalliwoda, Kücken, Lachner, Lindpaintner, Marschner, Reißiger, Reinecke, Rietz, Schneider, Taubert, Tausch, Treiber, u. A. sind entweder zu ihren Vätern versammelt oder doch glücklicher Weise ziemlich kalt gestellt und somit heute unschädlich gemacht; der ganze Stand hat zudem eine soziale Hebung und geistige Auslese bereits erfahren, von der er sich früher wohl nichts hätte träumen lassen.*) Sodann wird auch den Orchesterwerken der Neuzeit

---

*) Man lese Richard Wagner; Band IX, 108 ff. — um danach nunmehr die interessante Entwicklung zu überschauen, welche die äußere Lebenstellung des Musikers seit Beethovens Auftreten, über Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner hinweg bis zu R. Strauß und

der Weg zum Publikum nicht mehr wie früher tendenziös versperrt noch und verrammelt, sie kommen stellenweise sogar („ganz frisch noch die Schrift und die Tinte noch naß!") außerordentlich bald schon daran, ja werden (wie Strauß' „Zarathustra" oder „Till Eulenspiegel") oft in der selben Saison am selben Orte gar noch wiederholt — eine Auszeichnung, deren sich unsere alten, allergrößten Meister bekanntlich kaum je zu erfreuen hatten. Eher schon könnte man also die nahe liegende Befürchtung aussprechen, daß die stolzen Sieger von heute nicht etwa gar übermütig nun werden möchten! Gegenüber endlich einem arg verwaschenen, charakterlosen *„Juste milieu"* der früheren „Schulmeister-Eunuchen musikalischer Impotenz", die schließlich kein frisches *Allegro* mehr kräftig im Mozart'schen Sinne anzupacken wagten und das *Adagio* dem *Andante* wiederum leisetreterisch annäherten, so daß in jedem Zuge nur eben das Durchschnittsmaß langweiligster „Mittelmäßigkeit" gewahrt blieb, — dem gegenüber begrüßen wir heute mit tausend Freuden zudem eine schärfere, präzisere Kontrastierung in allen Teilen, von welcher füglich nur auch die Musikmeister unserer landesüblichen Militärkapellen noch etwas mehr profitieren sollten, um uns den Gewinn in idealem Lichte erscheinen zu lassen.

Gäbe es hier allenfalls noch etwas kritisch, ganz im Allgemeinen, zu beanstanden, so wären es die folgenden vier Mißstände: Einmal die, im Gegensatze zum früheren Brauch heute allenthalben beobachtete, einseitig aufdringliche Verlangsamung der Tempi, ja eine ersichtliche Bevorzugung der „Adagio's" gerade (entgegen der Wagner'schen Klage von *anno* dazumal, daß kaum jemand mehr ein beherztes „Adagio" wage, herrscht darin heut zu Tage ein outriertes Übermaß nach der anderen Seite hin, wie als wollte man damit krampfhaft unser „Zeitalter der Eisenbahnen und des Telegraphen" wieder wett machen). Sodann

---

Mahler im letzten Jahrhundert historisch genommen. Stiegen Liszt und Wagner glücklich bis zu Königen und Kaisern, als deren Freunde und Genossen, hinan, so sind Nikisch, Strauß, Mottl und Mahler so zu sagen die ersten „guten Europäer" geworden.

eine leidige, mitunter nur allzu auffällige Vermischung der Stilgattungen des Theatralischen und des Konzertmäßigen. — F. A. Geißler in Dresden hat über diese Verwechslung beider sehr hübsch und anregend einmal geschrieben, indem er u. A. auch treffend darauf hin wies, wie dem Radikalismus der Bretterwelt gegenüber, dessen hohle Gepflogenheiten neuerdings unsere Kapellmeister „vom hohen Stuhle" so magisch anziehen, das konservative Element von jeher die stehenden, in sich selbst fest gefügten und geschlossenen Kapellen gebildet und wie just deren Kapellmeister „in der Bühnenerscheinungen Flucht" bislang noch den „ruhenden Pol" dargestellt, d. h. auf dauernde Lebensstellung mehr Wert als auf augenblickliche Vorteile *à la* „Theaterheld" gelegt haben. In der That würde es auch schon das reine Unglück nachgerade bedeuten, wenn der Gastdirigent *à la mode* (wozu die Anzeichen in Berlin, Hamburg, München, Weimar, Frankfurt a. M. 2c. leider bereits vorliegen) nun auch in unsere Opernhäuser oder gar in die Chor-Vereine (Siegfried Ochs beim Münchner „Porges-Verein"!) als System noch einziehen würde. — Weiterhin, zum Dritten, die fatale Unsitte, daß die Herren Weltstadt-Reisenden — im Auslande, allzu bequem, wie schließlich andere „Virtuosen" auch, fast immer nur auf die selben Programme gastieren, also auf bestimmten Tonwerken und nur ganz wenigen Beethoven'schen Symphonien z. B. wie als ihren trainierten Steckenpferden gerne herum reiten, statt auch da mutig und energisch einmal Bresche zu legen; im Inlande aber viel zu wenig noch in die musikalische Provinz hinaus gehen, um dort als Propagandisten neuer Kunst und moderner Vortragsweise den noch ausstehenden reichen Segen auf gehen zu lassen. — Endlich wohl bliebe zu bemängeln die immer und immer noch nicht unterlassene Sucht nach Entdeckung stets wirksamerer Neuerungen und besonders „effektvoller" Hervorhebung von früher kaum schon vernommenen Mittelstimmen.

Aber gerade da sind wir bereits wieder bei einem Gebiete angelangt, auf dem es heißen muß: Wo ist hier die zulässige Grenze, diesseits welcher wir es doch möglicher Weise auch mit einer willkommenen Verbesserung und Bereicherung schon zu

thun haben? Weingartner glaubt ja selber z. B. nicht (a. a. O. S. 7), daß heute ein halbwegs denkender Dirigent die „Neunte Symphonie“ ohne Wagners instrumentale Abänderungen und zeitgemäße technische Retouchen mehr spielen lassen wird.*) Arthur Nikisch wiederum kann sich bei seinem berühmten, wenngleich viel angefochtenen (auch von dem scharf polemisierenden Weingartner, S. 43, ganz offenbar mit gemeinten) Hörner-Creszendo am Ausgange des „Tannhäuser“-Vorspieles seinerseits auf eine persönliche Erfahrung mit dem Komponisten selbst erfreulicher Weise berufen. Er hat nämlich, gelegentlich einer Probe an der Wiener Hofoper (in deren Orchester damals Nikisch als Eleve bei einem der Geigenpulte nächst den Bläsern saß), Meister Wagner dem ersten Hornisten bei der strittigen Stelle unaufhörlich ein heftiges: „Heraus! Horn heraus!“ mit eigenen Ohren zurufen hören und sich dies schon damals sehr wohl *ad notam* genommen. Allerdings läßt Nikisch heute, zur vollen Verdeutlichung dieser Intention, einen zweiten Hornisten die Partie kräftig noch mit blasen. Indessen können wir von dem Glanz entzückte Hörer doch kaum umhin, ihm zuzugeben, daß durch den hiermit erst offenkundig werdenden Kontrapunkt gerade auch der vielstimmige, füllige Choralcharakter des Stückes auf's Prächtigste vervollständigt erscheint — ganz abgesehen noch davon, daß Nikisch schon vorher durch verschiedene Heraushebungen von in diesem Sinne bedeutsamen Gegen- und Füll-Stimmen die Wirkung als solche organisch angelegt und von weiter her echt künstlerisch bereits durchgebildet hat, so daß also von einem vereinzelten „Effekte“ doch wohl nicht mehr gut hierbei die Rede sein kann. . . .

„Nun, was sagen Sie jetzt, Herr Generalmusikdirektor?“ — so meinte Hans von Bülow, auf den kürzlich pensionierten Franz Lachner zu tretend, als er, an dessen Statt von König Ludwig II. nach München berufen, zum ersten Male eines der berühmten dortigen „Akademie-Konzerte“ dirigiert hatte. „Glaub's woll, daß Sie mir dös Orchester, mit dem i' mi' ville Jahr' lang 'plagt hab',

*) Vergl. auch den ausgezeichneten Artikel: „Buchstabe oder Idee?“ von Wilhelm Kes; „Allgemeine Musik-Zeitung“ 1900, Nr. 14.

net glei' auf's erste Mal scho' verdorb'n hab'n werden!" ... grollte der bajuvarische Brummbär ihm entgegen. So wenigstens berichtet uns Fama in einer viel kolportierten Anekdote, von der es gewiß heißen darf: „*Si non è Verismo è bene Trovatore!*" Wir vom Ausgange des Jahrhunderts werden es kaum mehr wagen, Lachner'n diesen „klassischen" Ausspruch als „*bonmot*" heute noch nachzusprechen. Nach der Logik der Thatsachen werden wir es nicht wohl über uns gewinnen, im Vergleiche zur derben Ellenbogenmoral der damaligen Machthaber, den Vertretern des Dirigenten-Stabes unserer Tage „feinen Ton und guten Takt in allen Lebenslagen" irgend ab zu sprechen. Darum denn auch unbedenklich: „Dem Fortschritt eine Gasse!" — das Fazit dieser unserer hochnotpeinlichen theoretischen Untersuchungen.

2. Profile und Charaktere

Åckerberg, Adam, Afferni, d'Albert, Apostol, Tor Aulin, Balbreich, Balling, Barth, von Baußnern, Beer, Beidler, Dr. Beier, Bennet, Bergner, Binder, Blech, von Blon, Böppler, Dr. Bohn, Bopp, Bottesini, Brahy, Brecher, Brodsky, Wilhelm Bruch, Brunel, Buths, Campaniri, Cattelani, Celansky, Charpentier, Chevillard, Claassen, Clarus, Colonne, Alonso Cor-de-Las, Cortot, Dr. Cowen, Jacques-Dalcroze, F. und W. Damrosch, Degner, Dellinger, Doebber, Dr. Dohrn, Dorner, Drechsel, Drexler, Dubois, Dupont, Dupuis, Ehrenberg, Eichberger, Elgar, Elsässer, Erdmann, Erdmannsdörfer, Faßbaender, Ferrari, Fichtner, Fiebach, Fiedler, von Fielitz, Fischer, Fleischer, Flügel, Förstler, Fried, Frischen, Frommer, Frotzler, Gericke, Gernsheim, Gevaërt, Giese, Gille, Gleitz, Gluth, Dr. Göhler, Göllerich, Göllrich, Goettmann, Goldmann, Gorelow, Gorter, Goula, Grädener, Grieg, Großmann, Grüters, Gutheil, de Haan, Hagel, Hagen, Hallén, Hallwachs, Handloser, von Hausegger, Dr. Haym, Hedenblad, F. Hegar, Hein, Heinecke, Heistingsfeld, Helsted, Jos. Hellmesberger, Henning, Henschel, Herfurth, Hertz, Heßler, Heuberger, Heubner, Hobbing,

Hoesel, Hofmann, Holter, Holtschneider, Hopfe, Hüttner, Hans Huber, Hummel, Jäger, Janssen, Jarno, Jehin, Dr. Jesnitzer, d'Indy, Josephson, Jüttner, Kähler, Kajanus, Kamzack, Kasanli, Kaun, Kayser-Hagen, Kellermann, Kaemmenich, Kempter, Kes, Kirchl, Dr. Kießler, Dr. Kleemann, Kleffel, Klenowsky, Dr. Kliebert, Klindworth, Kniese, v. Knorring, Kodéric, Kogel, Kotzky, Krause, zwei Kremser, Dr. Kretzschmar, Krug-Waldsee, Krzysanowski, Kulenkampff, Dr. Kunwald, Kutzschbach, Langer, Dr. Lassen, Laube, Lauber, Leander, Lehnert, Limbert, Ljadow, Loewe, Lohse, Lomba, Lorentz, Lorenz, Dr. Lorenz, Lüstner, Luze, Mackenzie, Mader, Mahler, Malata, Mancinelli, Dr. Mann, Manns, Mannstädt, Mariani, Marienhagen, Desider Markus, Martucci, Marty, Mascagni, Mascheroni, Massenet, Mayrhoff, Mees, Meißl, Meißner, Melzer, Mengelberg, Mesdagh, Messager, Meyer-Olbersleben, Meyer-Stolzenau, Mikorey, Mlynarski, Moser, Mottl, Muck, Mühldorfer, Dr. Müller-Hartung, P. Müller, Müller-Reuter, Münch, Dr. Munzinger, Mugnone, Napravnik, Naumann, Nedbal, Neißer, Neruda, Nicodé, Nießen, Nikisch, Nowack, Dr. Obrist, Siegfried Ochs, Traugott Ochs, Ohnesorg, Oltmann, Ortner, Otto, Pannisch, Panzner, Paur, Pembaur, von Perger, Perosi, Pfeiffer, Pfitzner, Pinner, G. Pittrich, Pohle, Pohlig, La Porte, zwei Prill, C. Prohaska, Peter Raabe, Rabich, Ramoth, Randegger, Ratez, Rebicek, Rehberg, Reibold, Reichenberger, Reichert, J. Reiter, Reubke, von Reznicek, Ribera, Aug. Richard, Hans Richter, Riedel, Ritte-Schwarzwald, Röhr, Röntgen, Rolandone, Rösch, Guy Ropartz, Dr. Rottenburg, Rudorff, Rübner, Rückbeil, Rung, Sahla, Saint-Saëns, Safánoff, Sappelnikoff, Saß, Schalk, Scharrer, Scheel, Schillings, Schlar, Dr. Schmitt, Schnöpf, Scholz, Schreiber, Schröder, Schuch, Schütze-Recklinghausen, Schulz, G. Schumann, Schuster, Schwab, B. W. Schwarz, Schweffe, Schwickerath, Skontrino, Seipt, Sgambati, Sibelius, Sitt, Soltys, Ph. Sousa, Spengel, Spetrino, Spörr, Stange, Starke, Stavenhagen, E. und F. Steinbach, Steck, Stix, Stockhausen, Stransky, Ed. von Strauß, Oskar Strauß, Richard

Strauß, R. Straube, van d. Stucken, Sucher, Suter, Svendsen, Szamanoff, Taffanel, Tandler, Thienemann, Thierfelder, Thieriot, Thoma, Thunder, Tittel, Toscanini, Trautmann, Trenkler, Veit, Viardot, Vigna, Dr. Volbach, Dr. Volkland, Hans Wagner, Siegfried Wagner, Wallace, Wallerstein, Weber, Dr. Wegelius, Weigmann, Weingartner, Weintraub, Weißleder, Werner, Williams, Winderstein, Winkelmann, Witte, Wohlgemuth, Wolfram, Dr. Wolfrum, Wood, Woyrsch, Ysaye, Zeischka, Zerlett, Zöhrer, Zumpe. Sogar eine Dirigentin: Mrs. Clara Novello-Davies haben wir bereits aufgetrieben, die sich der besonderen Gunst König Eduards von England erfreut und das Cardiffer Musikfest seinerzeit zu leiten hatte. . . . . . .

„Herr, halt' ein mit deinem Segen!" — wird da mancher Leser längst wohl bei sich ausgerufen haben. Ich bin aber schon fertig mit meiner Liste, wenn ich auch höchst wahrscheinlich, trotz aller Sorgfalt in der Aufstellung (welche übrigens die große Reichhaltigkeit unserer neuen Zeitschrift „Musik" nicht wenig unterstützte), den einen oder den anderen Nennenswerten eben doch noch übersehen haben werde. Sind das aber nun alles auch „moderne Dirigenten", wie unsere Überschrift besagt (weil schon einmal die derzeit „lebenden"), oder ist doch nur wieder eine strengere Auswahl unter ihnen als solche im spezifischen Sinne aufzufassen? Nicht im Traume fällt es mir bei, eine genaue Gruppierung dieser großen alphabetischen Reihe im Einzelnen hier etwa versuchen zu wollen und alle diese Namen, je nach Verdienst und Würdigkeit, in dunkle Schubfächer der Rubrizierung oder Klassifizierung nunmehr einzureihen, um sie darin zum ewigen Gedenken oder auch ehrenvollen Vermodern einer verehrlichen Nachwelt hübsch gewissenhaft noch aufzubewahren! Wie könnte ich das wohl auch, da ich ja doch nicht Alle selber kenne? Und wer überdies nur einigen Sinn hat für die bunte Vielgestaltigkeit des Lebens, für die reiche Mannigfaltigkeit individueller Nüancen wie feiner Übergänge vom einen in das andere Gebiet des Strebens, der wird alle dergleichen Abstraktionen oder Formulierungen ohnedies gerne vermeiden und lieber auch rechtschaffen bleiben lassen. Anderseits wird es dem freundlichen Leser ganz

gewiß ein Leichtes sein, nach den im ersten Teile meiner Ausführungen an die Hand gegebenen allgemeinen Merkmalen künftighin auch im konkreten, jeweils „persönlichen" Falle die betreffende Leistung sich aesthetisch-kritisch zu analysieren oder — je nachdem — sich historisch alsbald zurecht zu legen: das will eben sagen, er wird die einzelnen „Persönlichkeiten" unter den zeitgenössischen Vertretern des „Dirigier"-Stabes in eine Art „System" bei sich selber schon einzuordnen wissen. Um ihn aber hier von der Lektüre nicht so ganz und gar ohne Fingerzeig im Speziellen entlassen zu müssen, mag nachfolgend immerhin eine flüchtige „Charakteristik" der Hauptmatadore jener so genannten modernen, d. h. also der neueren, Dirigierkunst hier mit angefügt und die Grundrichtung für sachgemäß-richtige Einschätzung, wenigstens im „Profile", doch noch versucht und gegeben sein. Wie gesagt, man hat gar manchen „Charakterkopf" und nicht wenige „Koryphäen" des Taktstockes, mit klangvollen Namen, im letzten Jahrzehnte kennen zu lernen, die erwünschte Gelegenheit gefunden. Man darf aber nun einmal von keiner Sache sprechen, die man nicht versteht und nicht aus eigener Erfahrung genauer kennt. Wie man eigentlich nichts nach dem Hörensagen berichten soll, oder doch wenigstens sollte, so wollen also auch wir uns hier auf kein Urteil berufen, das wir uns nicht persönlich von Angesicht zu Angesicht über die betreffende Erscheinung selbst haben bilden dürfen. Die Darstellung wird dadurch einigermaßen lückenhaft ja ausfallen, und auf erschöpfende Vollständigkeit, ganz abgesehen von dem beschränkten Umfange, wird sie demnach, selbst in den hier allein heraus gegriffenen Fällen, keinerlei Anspruch erheben können; sie wird dafür aber innerlich erlebter, echter und auch für die Besprochenen selbst nur um so charakteristischer dann sein. —

An Hermann Levi, den seit Jahren in Ruhestand versetzten (Mai 1900 zu München verstorbenen) „Generalmusikdirektor" knüpfen sich meine dankbaren Jugendeindrücke und allerersten Erinnerungen aus der Zeit, da ich in der Eigenschaft als Gymnasiast dort meine ersten größeren Orchester-Konzerte besuchte. Seine Art zu dirigieren war überaus elegant, bei größter Ruhe der Körperhaltung von nobler Energie des durch zu setzenden Willens

und prägnanter Sicherheit in der Stabführung; ein feiner Reiz in der exakten, ebenso egalen wie graziösen, Ausführung alles Filigrans, größte rhythmische Präzision und subtilste Sauberkeit in der dynamischen Abstufung des Vortrages beherrschten die unter seinem Szepter stehenden Orchesterleistungen, über deren Delikatesse in der Ausarbeitung pikanten Details nur manchmal das Gespenst musikalischer Aalglätte drohte, die alles leicht in ein effekt-sicheres Licht- und Schattenspiel auflöst und den tieferen Ausdruck, ergreifendes Ethos und Pathos eines Orchesterwerkes gern in eine gewisse fließende Geläufigkeit verflüchtigt.*) So schien er denn, obwohl ein genialer, frischzugiger Interpret selbst Wagner'scher Kunst, *in persona* doch noch ein ganz leiser Nachklang jener früheren, mehr norddeutschen und von Mendelssohns Einflusse noch nicht völlig freien Dirigentenschule, von welcher R. Wagner einmal (in seiner gewichtigen Broschüre „Über das Dirigieren", 1869) karikierend geschrieben: „Das floß gelegentlich wie Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war nicht zu denken, und jedes *Allegro* endete als unleugbares *Presto.*" Was man auch sagen möge, „Wagner-Jünger" von spezifisch überzeugenden Qualitäten war er eigentlich doch noch nicht, so ernst und pietätvoll er sich persönlich diesem Ideale seines Lebens auch hin gab; vielmehr stellte er ein sehr anziehendes Kompromiß zwischen Alt und Neu mit edlem Priestertume der reinen „Schönheit" in seiner Person dar — was ja immerhin nicht auszuschließen braucht, daß er einer unserer feinst gebildeten Kapellmeister, ein Mensch von reicher innerer „Kultur" und erlesenstem künstlerischem Geschmacke war. Die lebhafte Grazie Mozarts und die Formabrundung Mendelssohns standen also, namentlich in allen bewegteren Zeitmaßen, auch bei seinem Wagner gleichsam noch zu Pate — für Berlioz und schon gar für Liszt schien er, in dieser eigentümlichen Grundverfassung

*) Freilich geschah es dafür zu jener Zeit nicht in den Symphonie-Konzerten der „Musikalischen Akademie" zu München, wie im Jahre des Heils 1900, daß in Mozart'schen Adagio's der klare kastalische Quell klassischer Kantilene dick wie bayrisch Bier einher floß und auf den vollen, rundlich-weichen Bällen dieser englischen Melodik gleichsam Hofkapellmeister Fischers breiter Ellenbogen in aller Schwere lastete.

seines Wesens, kaum das rechte Organ zu besitzen, geschweige denn Entsprechendes „übrig zu haben“. Aber dreimal habe ich doch einen mächtig packenden, geradezu erschütternden Eindruck unter ihm erleben dürfen: bei der gewaltigen Wetterentladung im dritten Satze der Beethoven'schen „Pastoral“-Symphonie — eine Wirkung, wie ein unheimliches Elementarereignis selber, mit allen Merkmalen dynamischer Erhabenheit für den schauend erschauernden Menschen-Geist angethan, die ich ihm niemals vergessen werde und die sich für mich bis jetzt auch nie mehr wiederholt hat, so oft ich das Werk seither wohl noch hörte; sodann eine geradezu glänzende Einführung des berühmten „Es werde Licht!“ in der Hayd'nschen „Schöpfung“ — genau im Sinne der Partiturvorschrift des Meisters: *pp* und dann auf einmal *ff*, ohne jedes vorherige *crescendo* (vgl. auch meine Dissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen“; Leipzig 1887, S. 83); endlich im „Tristan“-Vorspiel einmal die Herausarbeitung einer großen, intensiven Steigerung bis zum Höhenpunkt — ein Eindruck, den mir freilich R. Strauß später doch noch zu überbieten vermochte.

Blieb Levi im Grund eine durchaus sinnenfrohe Vermittlernatur, welche „Wagner-Schule“ noch mit jener bewußten (norddeutschen) Kapellmeister-Richtung in sich organisch zu vereinigen wußte, so scheint Meister Hans Richter, der langjährige Wiener Hofkapellmeister, seinerseits wieder ein tüchtig Erbteil der von Wagner a. a. O. eingehender beschriebenen „süddeutschen“ Dirigentenschule mit überkommen zu haben und diesen Geist mit dem neuen Wagner'schen Ideal in sich noch heute zu lebfrischem Ausgleiche zu bringen. So etwas vom gediegenen, guten, ernsten zugleich wie humoristischen, Erz-„Musikanten“ alter Ordnung und seiner prächtig-urständigen Selbstherrlichkeit lebt in ihm, und zwar mit der ganzen, altmodisch breiten und unbeirrten Behäbigkeit eines freien Behagens ohn alle Hast noch Reizbarkeit. Die Musik liegt bei dieser geradwüchsigen Art nicht in den Nervenenden und Fingerspitzen, sondern in der ungebrochenen Natur eines „ganzen Kerls“, als eingeborener Klangsinn und rhythmisches Leben, schon begründet, womit sich denn eine vollkräftige, steifnackige äußere Erscheinung und ein kerngesundes, gehaltreiches Phlegma als deren

Temperament gar wohl verträgt, ja zu einer natürlichen Harmonie gelegentlich sogar verbindet. Dieser geborene „Musiker“ in ihm, mit all' seiner ehrlich deutschen Gründlichkeit und Gemütlichkeit, läßt ihn z. B. ein Musik-Drama nicht aus dem Erfassen der dramatischen Situation heraus leiten, also die Partitur gleichsam von der Szene und ihren Vorgängen her als die dazu gehörige Seelenhandlung oder musikalische Plastik, „bühnendämonistisch“ gleichsam, interpretieren (wie dies Weingartner gelegentlich so treffend als Forderung für den Kapellmeister des „Musikdrama's“ heraus gestellt hat), vielmehr geht er durchaus als musikalischer Praktiker, mit einer gewissen schwerfällig-soliden, ich möchte sagen: massiven Breite an solche Aufgaben dann heran, seiner bewährten Dirigier-Routine die wirksame Übereinstimmung des Orchesters mit der Aktion droben vertrauensvoll überlassend, in der er zunächst nur die Singstimmen, und nicht etwa handelnde Gestalten, plastische Visionen oder sich entwickelnde Charaktere erblickt. Vergleichen wir seine unerschütterliche Weise z. B. mit R. Wagners (im V. Bande der „Ges. Schriften“ enthaltenen) klaren Ausführungen über Aufführung und Darstellung des „Tannhäuser“-Drama's, so werden wir also selbst einen Richter (blindlings etwa nur den Gemeinplatz hierin nachtretend) nicht ohne Einschränkung als „Wagner-Dirigenten“ *kat' exochen* schon bezeichnen können. Hat er doch nie von seinem Sitz aus in die trostlos wirtschaftende Regie der Wiener Oper energisch ein- — und als *spiritus rector* über die Rampe hinaus auf die Bühne beherzt übergegriffen. Das allein schon erklärt ja die Thatsache, daß Mahler jetzt frisch belebte, reformierte und ganz anders besuchte Wagnerabende am selben Institut erzielen kann. Und seine durchaus selbständige, vom Standpunkt eben jenes absoluten Musikers in ihm auch durchaus begreifliche, Stellung zu einer (Frau Cosima Wagner bekanntlich noch reichlich unbekannten) Größe wie Johannes Brahms — die er anderseits sehr gut mit einer wohlwollenden Haltung gegenüber Anton Bruckner, frei von allem lokalen Parteigezänk, überein zu bringen verstand, — sie ist für diese unsere Auffassung ein erneuter, doppelt belehrender Fingerzeig: beweist uns das alles bei

Richter ja nur wieder den starken, unverwüstlichen „Musiker“ — in einem gewissen Gegensatze also zum „Wagner-Credo“ nach striktester Observanz, das nur sklavisch, oft wider seine eigene Natur, *in verba magistri* schwören zu müssen vermeint. Und gerade darum standen auch seine „Meistersinger“ in Bayreuth seinerzeit (mehr noch wie seine dortigen „Nibelungen“) als solch unvergleichlich-unübertroffene Leistung im Rahmen da, weil er hier die musikalischeste Partitur des Meisters vor sich hatte und diese mit all ihrem melodischen Zauber, rhythmischen Reichtum und polyphonen kontrapunktischen Gewebe herzhaft in lebendig-blühendes Klangwesen umsetzen durfte, während für eine stilgerechte Ausgestaltung der Handlung wie des Bühnenbildes anderweitig, durch die Ober-Leitung des Ganzen, schon gesorgt worden war.

Diesem (Richters) — sagen wir: hell blonden, und jenem (Levi's) — sagen wir: schwarz gelockten Dirigententypus der Neuzeit tritt in dem Dresdener Generalmusikdirektor Ernst Schuch noch ein brünett gescheitelter Typ zur Seite, der — wie in dieser Haarfarbe, so auch als künstlerische Persönlichkeit — eine Mischung von glänzender Elegance mit bis zur Virtuosität solidem Musizieren, eine Paarung von lateinischer und germanischer Rasse eigenartig verkörpert. Er ist vor Allem ein außerordentlich feinfühliger, überaus geschmackvoller Orchesterführer, voll Caprice und Chic, Verve wie Elan — dazu mit einem ausgeprägten Organ für den rein sinnlichen Klangreiz begabt. Charme und Esprit halten sich bei ihm in eminenter Weise stets die Wage. Wie nun schon diese Talente alle auf den Südländer hin weisen, so auch deutet der temperamentvoll drauf gehende Enthusiasmus, der sich bei ihm in einer eigentümlich spirituellen Belebtheit zumeist äußert und nicht selten wie ein flotter Durchgänger in den prickelnden Rhythmus übermütig sprudelnder Champagnerlaune ausschlägt, wiederum auf eine Grundlage hin, in welcher romanisches Naturell ganz entschieden vorwiegen muß. Er ist zudem ein mindestens ebenso guter Opern- wie Konzertleiter. Mit diesen beiden Vorgenannten bildet er, auch dem Alter nach, nun ein „Meister-Trio“ unter unseren Dirigenten, das die Brücken mit der Vergangenheit hinter sich gewiß noch nicht völlig abgebrochen hat,

keineswegs schon mit beiden Füßen in den neuen Bülow'schen Evangelien moderner Orchester-Rhetorik steht. Und eigentlich ließe sich auch von dem Karlsruher Generalmusikdirektor Felix Mottl mit mehr oder weniger Berechtigung vielleicht behaupten, daß er sich als „Vierter im Bunde“ ihnen noch an-, zum „Quartett“ gleichsam freundschaftlich mit ihnen zusammen schließe — Mottl, von dessen Eigenart ich an dieser Stelle im Übrigen leider nicht viel mehr sagen könnte, als was schon in allen Berichten über Bayreuther Festspielaufführungen seiner Orchesterleitung je gestanden hat, weil ich ihn denn als Konzertdirigenten noch niemals beobachtet habe (in Bayreuth sieht man den Dirigenten ja bekanntlich nicht) und ihn demnach auch noch nie aus der Vorführung einer Liszt'schen Schöpfung oder eines Werkes von Berlioz — was so sehr an ihm gerühmt zu werden pflegt — beurteilen konnte. Gerade das aber wäre in diesem Falle doch ziemlich entscheidend. Immerhin ist er natürlich ungleich deutlicher schon als spezifischer Wagner-Dirigent zu erkennen und gleichsam als die lebende Brücke zum Fähnlein der Jüngeren und Jüngsten aus allerletzter Zeit aufzufassen, welche sich als die Sondergruppe der „modernen Dirigenten“ *sans phrase* von jenem Dirigenten-Areopag der älteren, schon ihrer ganzen, verjährten Position nach ansehnlicheren Respekts-Personen recht bedeutsam noch abheben will.

Eine Art Übergang und Anknüpfung bildet da zunächst nun Arthur Nikisch (gottlob noch zu Lebzeiten Reinecke's dessen Nachfolger auf dem berühmten Leipziger Gewandhaus-Posten), den wir daher auch an erster Stelle hier erwähnen möchten, zumal er bei allem Drange zur beredten Instrumentalcharakteristik noch ein beträchtlich Quantum — nennen wir es: Schönheitsgeist in sich trägt und zur „Moderne“ schlechthin von Hause aus schon mit hinzu bringt. Sollten wir einen besonders markanten Vorzug seines Talentes heraus greifen wollen, so wäre es seine hervor ragende Gabe, dem echten Liszt-Stil und seinem durchaus eigenartigen, mit dem Wagner'schen leider so oft verwechselten (und dann auch arg verkannten), Melos zu seinem Rechte zu verhelfen: eine ganz außerordentliche Eigennote seiner hohen Befähigung, bei der ihm wohl das Magyarenblut in seinen Adern

wesentlich mit zu Gute kommt und überdies noch sein wirklich frappantes Vermögen besonders glücklich zur Seite steht, die Tonphrase in freiester Orchesterdeklamation wie rhapsodisch zu meistern; so zwar, daß er sie bei ganzen Instrumentalgruppen, durch eine Hypnose gleichsam, von der handwerksmäßigen Gängelei des Taktstockes gleicher Weise wie von den technischen Zufälligkeiten des Abends nahezu unabhängig zu machen vermag. Trotz dieser persönlichen Vorliebe aber für Liszt ist er, genau genommen, der am universellsten von allen gleich strebenden Genossen Veranlagte, weil zugleich der reproduktivste Charakter von ihnen — einer, der in allen Stilgattungen gleich gut Bescheid weiß und noch heute den Meistern der verschiedensten Richtungen pietätvoll, ohne alle Parteivoreingenommenheit, wohl gerecht wird. Sogar im Reisen selbst, ist er der universalste; sein Name der am weitesten herumgekommene von Allen, da er als Dirigent, wie fast ganz Europa, so auch Nordamerika von Boston aus bereits durchquert hat.

Das pure Gegenstück, den diametralen Gegensatz zu ihm, bildet der Feuerkopf Richard Strauß, und zwar eben allein schon deswegen, weil er selbst schöpferisch veranlagt ist; weil seine eigene, bedeutend produktive Begabung als genialer Tondichter, die ja schon ein „Programm" allein für sich bildet, ihm einigermaßen im Wege steht und ihn unwillkürlich auch ein wenig ungleich in der Haltung, im Urteil abhängig — der Stimmung wie der Auffassung nach — von seinem individuellen Temperamente macht; wasmaßen er denn als ständiger Orchesterleiter mitunter weniger gleichmäßig, minder zuverlässig erscheint und auch nicht immer „objektiv" genug für das seinem Wesen Fremdartige bleibt. Für einen Bruckner*) oder Draeseke z. B. hat er leider, wenn überhaupt, nur ganz wenig — desto mehr erfreulicher Weise für Alexander Ritter, Schillings, Mahler, von Hausegger u. A. übrig. Eine Art „improvisatorischer" Rubinstein des Orchesters also, der die Fehler seiner hohen Tugenden an der Stirne trägt,

*) Endlich, im Winter 1901/2, ist er zu Berlin auch einmal für diesen eingetreten.

momentanen Inspirationen ungemein stark unterworfen; im subjektiv günstigen Falle dann aber auch von unvergleichlicher Größe in schwungvollen Steigerungen, polyphonen Architekturaufbauten und scharf kontrastierenden Charakter-Gebilden — vor Allem ein Zauberer der fulminantesten Instrumental-Palette. Aber nicht nur im Produktiven ist er das direkte Widerspiel zu dem Vorgenannten; schon in der äußeren Erscheinung prägt sich die Polarität Beider recht bemerklich aus. Während Nikisch nicht selten in seinen Handbewegungen leicht kokett wirkt, geht bei Strauß die Nonchalence in der Körperhaltung auf dem Podium, nach meinem Gefühle wenigstens, häufig viel zu weit. (In einer Stadt, wo er den selben Abend gastierte, an welchem im Theater die Première von „Hans Huckebein" statt fand, hatten schnöde Witzlinge die Version kolportiert: „Gehen Sie heute Abend zu Hans Huckebein oder zu Richard Knickebein?" Ich will aber nicht versäumen, gleichzeitig hinzu zu fügen, daß das neuerdings ungleich besser geworden, mehr Ruhe und Maß auch bei ihm mit der Zeit nun doch eingekehrt ist.) Selbst noch in einem anderen Punkte mag er so zu sagen als „Antipode" von Nikisch gelten; bleibt doch dieser stets von einer eisernen, in ihrer Sammlung wie dämonisch berührenden, oft geradezu unheimlich faszinierenden Ruhe, wo jener einem liebenswürdig-stürmischen Begeisterungsrausch, aber auch im hingebenden Draufgehen dann einem geradezu erschöpfenden Drange der Kraftanwandlung, gleich wie einem wilden Taumel, sich allzu willig überläßt. Und während Nikisch bei schwierigen Einsätzen oder obligaten Passagen einen Bläsersolisten z. B. am liebsten gar nicht erst ansieht, sondern sich dann gerne mit einer ganz anderen Stimme scheinbar zu schaffen macht, nur um jenem für seine bedeutsame Aufgabe die volle Unbefangenheit zu erhalten, geschieht es mitunter, daß Strauß mit seinem gewissenhaften künstlerischen Eifer und seinem heraus fordernden Ungestüm steter, gelegentlich auch offenkundig-unwilliger Aufmerksamkeit seine Leute im Orchester direkt beunruhigt und verwirrt... Unter allen Umständen muß ich persönlich den Komponisten in ihm zuletzt doch für verhältnismäßig größer als den Dirigenten Strauß halten, welch' Letzterem jener zwischen durch

einen schlimmen Streich zu spielen liebt, wenn anders er nicht gerade am eigenen Werke dirigierend schafft. Und um so mehr muß der ehrliche Freund gerade bei ihm auch das reichlich viele Umherreisen beklagen; ja, man darf es mitunter sogar lebhaft bedauern, daß er über den mancherlei schmeichelhaften Triumphen, die ihn allerdings längst zu einer europäischen Berühmtheit gestempelt haben, seinen eigentlichen, wahren, inneren Beruf mitunter ganz zu verkennen scheint. Im Allgemeinen ist er — schon als Dolmetsch seiner eigenen Kunst-Thaten — der klangvollste und gefeiertste Name; er selbst zudem der direkteste Schüler eines Hans von Bülow, denn er hat in Meiningen noch unter dessen Kommando stramm lernend gestanden.

Felix Weingartner wiederum, der doch nicht produktiv genug erscheint, um sich nicht wieder der reproduktiven Natur eines Nikisch mehr zu nähern (und der daher auch — wenn schon, denn schon — auf auswärtigen Gastdirektionen ungleich besser an seinem Platze sein dürfte), scheint sich, im Gegensatze zu Strauß (aber in Übereinstimmung mit Nikisch), ja auch entschiedener zum Konzertdirigenten als zum Opernleiter berufen zu fühlen. Der selbe Weingartner hat mit seiner vor zwei Jahren erschienenen Broschüre „Über das Dirigieren“ gewiß mancherlei tiefere Einsicht in die Sachlage und die „Zeichen der Zeit“ erwiesen; man wird ihn zuversichtlich nicht ohne Nutzen und mehrfache Belehrung, ja selbst Zustimmung — ungeachtet seines mehr polemischen Verfahrens — lesen; höchstens berührt seine Haltung der großen „Dilettantin“ Frau Wagner gegenüber dabei ein wenig eigentümlich gerade denjenigen seiner Leser, der im Winter 1890 zu Mannheim ein so auffällig warmes Urteil über sie und ihre hohen musikalischen Gaben aus seinem eigenen Munde vernehmen konnte, da sie soeben durch ihr persönliches Erscheinen und ihre wohlwollende Beurteilung seiner Frankfurter Aufführungen Berlioz'scher, Liszt'scher und Wagner'scher Werke ihm selbst künstlerische Anteilnahme und Würdigung hatte angedeihen lassen. Allein, wie dem auch sei — seine heftige und einigermaßen haltlose Invektive gegen den zeitgenössischen „Rubato-Dirigenten“, bei der so mancher schätzenswerte Kollege oft recht unzart von ihm an-

gefaßt worden ist, und anderseits wieder seine auffällige Respektbezeugung vor der Meister-Trias Richter — Levi — Mottl (s. oben), die als etwas für seine epigonenhaft ausgleichende Art durchaus Bezeichnendes darin hervor tritt: diese beiden Momente lassen doch wohl einen peinlichen Unterton von „Rückwärtserei" mit anklingen, der bei einem so gescheuten Kopfe wieder arg verstimmen muß. Und der Mensch Weingartner scheint wirklich ganz so blind zu sein, nicht einmal zu sehen, wie eine Menge seiner kritischen Ausstellungen — ernst genommen — nur seine eigene Art zu dirigieren völlig desavouieren müssen. So z. B. denke ich hier an den Vorgang, als er einmal, telegraphisch jäh aus Paris zurück berufen, zum ersten Male wieder, nach langer Krankheit und Beurlaubung, eines der Symphonie-Konzerte der Kgl. Hofkapelle zu Berlin dirigierte, und sich (weil Dr. Muck gleichzeitig, überarbeitet, in Urlaub gegangen war) alle Welt dabei fragte: „Wer nur mag hier die Proben geleitet haben?" Man vergl. hierzu seine eigenen Ausführungen, S. 55 gen. Broschüre über mangelndes Probieren, und man wird bei sich alsdann ganz erstaunt ausrufen: „Erkläret mir, Graf Oerindur, diesen Zwiespalt der Natur!" Auch sein künstlerisches Streben in allen Ehren; aber bemerkt er selber wirklich so ganz und gar nicht, daß er im äußerlichen Gehaben mitunter doch schon in jenes zierliche Faiseurtum verfällt, bei welchem das Wort *„Artifex"* den Akzent unwillkürlich auf die Endsilbe erhält? Doch — sei's drum! Man wird solche logischen Einwände leicht vergessen und solche psychologischen Widersprüche ganz gerne mit hinnehmen, wenn man ihn Berlioz' *„Sinfonie fantastique"* dirigieren sieht, so unvergleichlich plastische, eindringlich gestaltete Vorführungen wie die der „IX. Sinfonie" Beethovens, der Liszt'schen „Faustsymphonie", des „Mazeppa" oder der Wagner'schen „Venusberg-Musik" (Pariser „Tannhäuser"-Bearbeitung) von ihm erlebt. Er innerviert seine Musiker, während sie Nikisch suggeriert und Strauß sie oft elektrisiert, Schuch gar sie wie im Champagner-Rausche trunken macht. In ihm steht umgekehrt wieder höher als der Komponist wohl der Dirigent, dem das Publikum denn auch den Vorzug vor jenem allgemein zu geben scheint. Auch er aber ist in einem

Hin und Her, Kreuz und Quer der Fahrten unausgesetzt auf Reisen schon unterwegs, daß es so zu sagen eine Art hat.

Nicht allzu viel vermöchte ich aus eigener Anschauung von dem Dirigenten Siegfried Wagner zu sagen, desto mehr aber leider „kritisch" gegen den Sohn des Bayreuther Meisters und Schüler Heinrich von Steins wie Engelbert Humperdincks hier einzuwenden. Ich genoß zwar den willkommenen Vorzug, als Gast des Leipziger „Liszt-Vereins" seinem dortigen ersten größeren Dirigentendebut vor 8 Jahren als Augen- und Ohrenzeuge persönlich beiwohnen zu dürfen. Eine der oben bereits genannten Kapazitäten des Taktstockes, die mit anwesend war, — *nomina sunt odiosa* — raunte mir damals während seiner Vorführung der „Fliegenden Holländer"-Ouverture sogar ein überzeugtes: „Der geborene Dirigent!" begeistert in's Ohr, und auch ich meinte ja am Schlusse des Ganzen, mit Glückwunsch zunickend: „Siegfried freu' sich des Siegs!" Allein, das blieb nur erst einmal das relative Überraschungsurteil, eben über einen allerersten „Versuch". Schon dazumal aber war es bei der Arienbegleitung der im selben Konzert noch auftretenden Sängerin — also dem nicht Einstudierten, vermutlich nicht Eingepaukten gegenüber — stellenweise recht fatal und hülflos hergegangen: und das war einstweilen „symptomatisch" genug, denn gerade die Geistesgegenwart auf diesem heiklen Gebiete macht erst den Theater-Kapellmeister als solchen aus. (Später vernahm man aus zuverlässiger Quelle von einer Festspielaufführung des Jahres 1896, daß es unter seiner Leitung am selbigen Abende bei einem Haar zum Umwerfen auf offener Szene gekommen wäre.) Und sein Dirigieren, zur Abwechslung einmal mit dem Taktstocke in der Linken, war sicherlich mehr auffällig als gerade innerlich notwendig zu nennen, zumal er ja auch später wieder einfach davon abgelassen hat. Jedenfalls kann man der Auffassung einer ganzen Reihe von Fachleuten und warmen Anhängern der Bayreuther Sache nur lebhaft beistimmen, wenn sie fanden, daß gerade für ihn das unmittelbar nach jenem Leipziger Debut einsetzende, viele Gastreisen vom Übel, weil das pädagogisch Unvernünftigste, denkbar Ungesündeste gewesen ist — für ihn, der (nach dem Verhältnisse

seiner Talente und dem Stande seiner damaligen Entwicklung) vielmehr, durchaus seßhaft an einem Orte, auf die Gewinnung der nötigen, handwerklichen „Routine“ in strengem Dienst und förderndem Verkehre mit einem womöglich weit weniger leistungsfähigen Orchester, als der denkbar besten „Schule“ für ihn, hätte bedacht sein müssen. Man wird ja nun sehen, und die Zukunft wird lehren! — Eine frühere Mitteilung Hamburger Blätter, wonach er mit der dortigen Stadttheaterdirektion einen Pakt geschlossen habe, dieser die „Meistersinger“, den „Fliegenden Holländer“ und die „Walküre“ völlig neu einstudieren zu wollen und bei dieser Gelegenheit die Aufführungen dann persönlich auch zu leiten — diese Zeitungsnotiz (die *bis dato* sich übrigens noch nicht erfüllen sollte) nähme schon eher sympathisch für seine Ziele ein, denn bei solchen Aufgaben wäre er in der That vortrefflich an seinem Platze und könnte sich wohl gar manche ehrenvolle Sporen verdienen.

Ungleich schwieriger hingegen fällt es, ihm gerecht zu werden, nach einem mehr oder minder „offenen“ Schreiben seiner Hand an den musikalischen Redakteur der „Redenden Künste“, wie es 1896, kurz vor Beginn des Festspieles, unter der gar nicht so üblen Spitzmarke „Siegfried Wagners Selbsteinschätzung“ durch unsere gesammte Presse lief. Diese Ausführungen, welche u. A. den Satz enthielten, daß „die Dirigenten in Bayreuth von jeher nur seines Vaters Befehle auszuführen hatten“, und darauf hin noch der Hoffnung Raum gaben, daß ihm selbst „das Dämonische der Bühne“ (wie es seiner Frau Mutter eigne) dereinst noch einmal „aufgehen“ werde — diese seine Ausführungen gipfelten in der Schlußpointe: „Mein Streben steht daher weniger auf das Dirigieren als auf das Bühnenleiten in Bayreuth.“ Alledem wäre aber doch Folgendes hier unmaßgeblichst einmal entgegen zu halten: 1. Herr Siegfried Wagner ist augenscheinlich nicht ganz gut unterrichtet, wenn er da von „Befehlen“ seines Vaters spricht. Richard Wagner redet nämlich in seinen eigenen Schriften von seinen Bayreuther Künstlern, und also auch von den Dirigenten, gar niemals anders als von seinen „Freunden“, „Genossen“ oder „Mitarbeitern“; ja, mit einer gewissen moralischen

Genugthuung registriert er (Bd. X, S. 156) einen Ausspruch des Berliner Hoftheater-Intendanten weiland Hrn. von Hülsen aus dem Jahre 1876, wonach diese Theater-Größe in Bayreuth „einzig eine superiore Autorität vermißte, ohne welche doch am Ende nichts gehen könnte". Wem dies nun nach „Befehlen" und nicht weit eher nach genossenschaftlicher Anarchie, oder doch wenigstens wie autonome republikanische Grundverfassung des Bayreuther-Künstlerstaates von *anno* dazumal klingt, der muß wahrscheinlich besondere „zukunftsmusikalische" Ohren haben, die wir — offen gestanden — nicht besitzen. 2. Das Wort vom „Dämonismus der Bühne" würde die Sache an sich ja sehr wohl treffen und dürfte daher sogar als ein glückliches, lichtvolles hier passieren. Allein sein Verdienst wird durch den Nachsatz sofort wieder wett gemacht. Denn, mit Verlaub: ein „aufgegangener" Dämonismus ist eben doch bereits keiner mehr, weil das eine *contradictio in adjecto* vorstellt, und wir denken thatsächlich viel zu gut von dem genialen Regie-Instinkte der „unerhört seltsam begabten" Wittwe des verblichenen Meisters, als daß wir von ihr annehmen könnten, dieses Moment habe ihr erst „aufzugehen" brauchen. Endlich 3. liegt Jung-Siegfrieds Herzensergusse ganz offenbar ein an sich völlig richtiger Hauptgedanke des Vaters zu Grunde — jenes, aus den Erläuterungen zur „Tannhäuser"-Aufführung (vergl. Band V der „Ges. Schr.") jedem belesenen Kenner wohl vertraute Prinzip, wonach sich für die modernen Dirigenten des neuen „Musik-Drama's", im Gegensatze zur früheren „Oper", der Schwerpunkt ihrer Amtsführung vollkommen verändert und vom Orchester weit mehr auf die Bühne verlegt habe: nicht mehr nur einfache Musikdirigenten, sondern das Ganze kundig überschauende, auch auf das szenische Gebiet thatkräftig mit übergreifende „Direktoren" der Bühne selbst müßten sie fortan werden. Wie unglückselig verdreht und nahezu unkenntlich tritt aber dieser klare Gedanke hier bei Wagner jun. nunmehr auf! Bleibt demnach aufrichtigst zu wünschen, daß bei dem Sohne Rich. Wagners und Enkel Franz Liszts nicht auch einmal, wenn er als musikalischer Interpret vor den Partituren seiner Ahnen steht, deren eigentlichster Grundgedanke ähnlich mißver-

ständlich, wie hier dieser aus den Schriften des Meisters, nur heraus kommen und sich offenbaren möge.

Weiter ausholen möchte ich dagegen wieder bei Gustav Mahler, je weniger über ihn in Interessentenkreisen noch Genaueres bekannt geworden ist.*) Geboren 1860 zu Kalischt in Böhmen, bezog er nach einem Besuche der Gymnasien zu Iglau und Prag 1877 die Wiener Universität und gleichzeitig das Wiener Konservatorium, wo er u. A. auch ein Schüler Anton Bruckners und Mitschüler Hugo Wolfs wurde. Schon nach kurzer Zeit aber, mit 19—20 Jahren, mußte er sich sein Brot in der leidigen Musikdirektoren-Weis' und mit der üblichen Kapellmeister-„Karrière" an kleineren Bühnen zu verdienen suchen und so von Ort zu Ort um schnöden Erwerb vagieren gehen. „Schon Viele hat sie uns verdorben", diese so genannte Karrière nämlich — wenn auch zumeist nicht die, die aus dem echten Komponisten- oder Dirigenten-Holze geschnitzt worden sind. Mahler war offenbar eine solch' unverwüstliche Natur — von Eisen, denn schon im Jahre 1883 finden wir ihn an zweiter Stelle eines Hoftheaters, als kgl. Kapellmeister in Kassel; bald darauf (1885) als ersten Dirigenten an der Neumann'schen Oper in Prag. 1886 ward er an eines Nikisch Seite nach Leipzig engagiert, wo er sogar seit dessen bedenklicher Erkrankung eine durchaus erstrangige Thätigkeit alsbald entfalten sollte. Damals war es zugleich, daß er durch Bearbeitung des Carl Maria von Weber'schen Opern-Torso „Die drei Pinto's", sowie mit erfolgreichen Aufführungen des solcher Gestalt ergänzten Werkes auch in weiteren Kreisen mehr auf sich aufmersam machte. 1888 sodann zur Operndirektion nach Pest berufen — wo er leider sein Lehrgeld als „Operndirektor" Angesichts der dortigen, bereits heillos verrotteten Theater-Zustände ausgiebig zu bezahlen hatte, hierauf volle 6 Jahre unter Pollini in Hamburg thätig, welchem Theatergewaltigen er sicherlich gar manches für seinen künftigen Beruf vorteilhafter Weise mit

*) Neuerdings ist das, durch einige bezügliche Monographieen und Studien von Marschalk, Nodnagel, Schiedermair x., freilich besser geworden.

abgucken konnte — und wenn es oft auch nur das „Negative“ gewesen wäre: nämlich wie man es im künstlerischen Sinne nicht zu machen hat —, wurde er 1897 bekanntlich nach Wien, auf den durchaus bevorzugten Posten eines nahezu allmächtigen „Direktors der k. Hofoper“ geholt, woselbst er denn (als Nachfolger Wilh. Jahns bezw. Hans Richters) seither eine ungemein ersprießliche Wirksamkeit und weit hin anregende Lebendigkeit entwickelt.

Viel hat daher, seit jenem seinem so rühmlichen Amtsantritte, der Wiener Hofoperndirektor Mahler schon von sich reden gemacht. Denn mit jener starken künstlerischen Potenz, welcher *res severa* erst *verum gaudium* bereitet, verbündet sich in ihm allerdings auch ein streng gebieterischer „Wille zur Macht“. Dieser „Direktor“ Mahler ist der geborene „Diktator“ unter unseren „Dirigenten“, und das führt denn natürlich um so leichter zu Reibungen, als er Kraft dieser seiner angeborenen Herren-Natur und der ihm eingeborenen Mission seine Umgebung *nolens volens* fanatisieren, zum „hörigen“ Sklaventume nieder zwingen muß, welches alsdann mit dem *ressentiment* des „Hundes an der Kette“ seinerseits entweder laut bellend reagiert, oder doch recht vernehmlich knurrt. Wien zumal, das bequeme, leichtlebig-saloppe „Capua der Geister“ — es scheint für solche heiklen Experimente straffer Energie ein ganz besonders „kritischer“ Boden zu sein. Man fieng an, in aufmerksamster Weise sich um des Machthabers — Gesundheit zu sorgen; und so las man auch, gar nicht lange nach Übernahme der Wiener Operndirektion durch ihn, in einer allzu zuvorkommenden Presse: diese explosive, quecksilberig-nervöse Natur werde sich mit solcher Doppelstellung von Dirigent und Direktor in kürzester Zeit leider zuverlässig schon verbraucht haben. Tiefer Blickende hätten sich freilich sagen sollen, daß eine solche Organisation wie diejenige Mahlers weit eher durch diese „Personal-Union“ gerade vor Aufreibung bewahrt bleiben würde, da sie ja eben hierin die Einheit des künstlerischen Willens ohne allzu große Hemmungen in wohlthuender, fördernder Weise für sich dauernd gewährleistet sehe. Und — weiß der Himmel! Wer nur je den faulen Pollini'schen Theaterzauber in Hamburg aus der

Nähe mit angesehen, der durfte sich baß darüber verwundern, wie ein Mahler es dort, neben und mit einem Pollini, in dessen Bühnen-Betriebe ehedem nur so lang überhaupt hatte aushalten können, ohne sich dabei gänzlich aufzuzehren und für alle Zukunft körperlich-geistig zu ruinieren! Und wer die bezüglichen Wiener Verhältnisse vordem ein klein wenig genauer kannte, der mag eben diese, in Mahler nun gelungene, „Kombination" vielmehr gerade als die allerbeste Lösung des Problems, ja als wahre Erlösung aus der früheren dortigen Opern-Misère freudigst nun begrüßen.

Immerhin konnte die pflichtgetreue Wahrnehmung jenes gewiß verantwortungsreichen Postens eine Gefahr anderer Art, für seine Person sowohl als auch für die Kunst selber, dennoch bedeuten: die schaffende Ader im Künstler Mahler konnte völlig unterbunden werden. Es ist daher nicht wenig beruhigend, zuverlässig zu erfahren, daß der Genannte sich von der Opern- und Konzertleitung doch nicht gänzlich unterkriegen, nicht absolut von den Zielen seines schöpferischen Ehrgeizes dadurch schon ab bringen läßt; hoch erfreulich überdies, neuerdings noch wahrzunehmen, daß — ungeachtet aller Last der Geschäfte und Sorgen des Amtes — in den Muße- und Feierstunden neuerdings ein viertes „Symphonisches Werk" seiner genialen Phantasie zum tönenden Dasein heran gereift und geraten ist. Denn drei große Symphonien, außer einer unvollendeten Jugend-Oper „Die Argonauten", zwei Märchenspielen: „Rübezahl" und „Das klagende Lied", sowie „Liedern eines fahrenden Gesellen" und „Humoresken" — letztere beide für Singstimme und Orchester, liegen, seinem begeisterten Notenstift entflossen, seit ungefähr einem Lustrum fertig, aber freilich nur zum geringsten Teil und in beschämend wenigen Städten erst aufgeführt, den Musikfreunden vor. Das titanische Ringen um und mit Gott scheint die erste dieser Symphonien zu künden. Die Gott-Suche, das Zurückfinden zum „Ur-Licht" im „Lebens- und Auferstehungs-Gedanken", es ist das große Thema der wiederholt nun schon zu Gehör gelangten zweiten *(c-moll)*. Die dritte ihrerseits handelt ganz ersichtlich von der Gottes-Offenbarung, der

Hörbarwerdung der Idee des Göttlichen (eines Schöpferisch-Dionysischen) innerhalb der einzelnen Schöpfungs-Phasen: Blumen, Tiere, Menschen, Engel — so zu sagen des identischen Lebens auf den verschiedenen Stufen der Objektivation des Willens. Und die vierte bringt zum Schlusse die „himmlischen Freuden“ und „englischen Stimmen“, nachdem sie in den voraus gehenden Sätzen die irdischen Vorstufen (Musik und Tanz, Naturstimmung, Gesang) dazu gegeben. Nicht jeder wird da gleich alles an diesen „Tondichtungen“ erfassen, gleicher Weise nachempfinden und wirklich verstehen können; denn der persönlichen „Extravaganzen“ und individuellen „Noten“ darin sind wirklich gar viele, und da Satan bei diesem Prozesse der „sittlichen Weltordnung“ wie bei Einführung des „Welträtsels“ bekanntlich ein gewichtig Wörtlein mit drein zu reden hatte, so fehlt es begreiflicher Weise auch nicht — an argen „Kakophonien“, als da sind vorüber gehende Trübungen einer „göttlichen Harmonie der Sphären“ durch infernalische Bosheiten und Häßlichkeiten. Aber „höhere Menschen“, alle „lichthungrigen Leute“ sollten sich, mein' ich, darin zuletzt wiederfinden dürfen und auf Grund dieses „Allgemein-Menschlichen“, das uns Alle als geistiges Einheitsband, über alle trennenden Schranken der Poltiik, Kunst- und Religionsanschauung hinweg, lebendig doch umschlingt, den tieferen, rein künstlerischen Absichten des Komponisten am Ende auch zu folgen vermögen.... Warum ich aber dies alles hier von Gustav Mahler berichtet habe? Nun, um den Leser Wert, Bedeutung und Tragweite dessen vollauf ermessen zu lassen: was es heißt, wenn ich zum guten Ende noch anfüge, daß der Dirigent in Mahler, durchaus ebenbürtig, dem Komponisten entschieden die Wage hält! Wie der „Komponist“ Mahler übrigens ein Gegner aller Programme ist, so liebt er es auch, völlig programmlos, d. h. rein musikalisch — ohne alle dichterische Andeutungen, zu dirigieren; und dennoch ist sein Dirigieren ein ganzes „Programm“, wie es zuletzt ja doch auch sein Komponieren ist.

In den letzten Jahren sind überdies noch als nicht zu unterschätzende Mitkämpfer — so entschieden wie entscheidend — als Anreger hervor getreten: zu Dresden Jean Louis Nicodé und zu Hamburg Max Fiedler, mit je einem besonderen Zyklus von

Orchester-Konzerten zur Eröffnung scharfer „Konkurrenz“ gegenüber den anderweitigen „offiziellen“ Veranstaltungen an den betreffenden Orten — Beide auch schon zu Gastdirektionen nach fremden Städten vielfach berufen. Sie vertreten im Allgemeinen wohl mehr das Lehrhafte, nach Bülows Vorgange mit besonderer Betonung das demonstrativ-exegetische Element, haben darin als eifrige Pioniere, ernst gesinnte und hoch befähigte Künstler aber auch gar viele, keineswegs gering anzuschlagende Verdienste; wohingegen in dem Meininger Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, dem eigentlichen Nachfolger und Erben Bülows, so etwas vom alten „Takt-Profoß“, die liebe Feldwebelei des Orchesterdrills und der musikalischen Korporalsdisziplin von ehedem, doch wieder aufzuleben scheint, welche ja natürlich auch ihre Resultate zeitigt, aber doch nicht so ganz das „Moderne“ als solches vertritt — wie überdies aus dem „Brahminen“-Kult an besagter Stelle deutlich genug hervor geht. Man soll im Übrigen nur auch ja nicht glauben, daß Liszt-Stil und Wagner-Melos sich ohne Weiteres decken, Berlioz- oder Bruckner-Diktion etwa ganz das Gleiche wären, demnach ein guter Dirigent des einen auch schon ein gleich vortrefflicher des andern Genre's unbedingt sein müsse. Eben darum weiß man ja auch die Spezialisten und Kapazitäten auf diesen Gebieten heut zu Tage so ganz besonders zu schätzen. In diesem Sinne vertreten bezw. vertraten nebenbei noch mit erfolgreicher Ausdauer: Mottl, Mahler, Weingartner, Nicodé die Berlioz-, Nikisch, Nicodé, Loewe, der jugendliche Siegmund von Hausegger (der nebenbei mit dem „Einheits“-Programm, in „Volkskonzerten“ zumal, den stärksten Vorstoß geführt hat) und der verstorbene Schalk (Wien) vornehmlich wiederum die Bruckner-, Hermann Zumpe (neben R. Strauß) die tapfere Alexander Ritter- und die Max Schillings-, Weingartner und Nicodé endlich außerdem noch die wahrhaft unverantwortlich vernachlässigte Draeseke-Propaganda. Selbst Tschaikowski, Borodin, Rimsky-Korsakow, Fiebich, César Franck, Vincent d'Indy, die Polen sind solche fragliche Posten, für die es Vorpostengefechte zu führen und Vorspanndienste in Deutschland noch mancherlei zu leisten gilt. — In Bayreuth, bei den

Festspielen, zeichneten bisher verantwortlich: Richter, Levi, Fischer, Mottl, Strauß, Siegfr. Wagner, Anton Seidl und Dr. Muck. Zu Paris traten mehrfach gastierend bereits auf: Nikisch, Mottl, Strauß, Weingartner, S. Wagner und Richter. In London: beherrschte lange Zeit Richter (jetzt zu Manchester) das Feld; dann kamen auch Mottl, Strauß, Muck, Weingartner, S. Wagner — neuerdings Nikisch, Lohse, Ysaye, Wood und C. Saint-Saëns. In Madrid (bezw. Barcelona) glänzten — stellenweise sogar wiederholt: Kogel, Steinbach, Schuch, Strauß, Zumpe, Weingartner, Erdmannsdörfer, Mascagni, Fischer, Nikisch, Panzner, Lohse, Dr. Kunwald und Sapellnikoff; zu Stockholm: Richter und Winderstein; Moskau: Erdmannsdörfer, Nicodé, Schuch, Zumpe, Beidler; Warschau: Nikisch, Hellmesberger und Grieg; Petersburg: Nikisch, Fiedler, Brûneau, Mahler und Friedrich Rösch (letzterer eine ganz neue, noch jüngere Kraft — geborener Münchner, der in Sonderheit durch seine gewagt „radikalen" Programme für Rußland auffiel). Anderseits wieder waren Mascagni und Massenet (zur Direktion eigener Werke) nach Wien, Colonne nach Berlin, Dresden, Leipzig und Prag, die Dirigenten Strauß, Chevillard, Mancinelli, Martucci, Mlinarsky, Safanow und Nedbal zur Leitung von „Musikfesten" im Freien („Engl. Garten"!) nach Wien eingeladen. Verhältnismäßig am wenigsten noch ist Italien von den heimischen modernen Dirigenten heim gesucht worden: wir wüßten im Augenblicke nur die Namen Nikisch, Weingartner und S. Wagner hier zu nennen. . . . .

Ich bin damit zu Ende. Interpelliert mich jetzt einer meiner Leser: „Wen hältst aber nun du für den Größesten unter ihnen?" — so erwidere ich ihm einfach mit der schönen, klugen Redensart jenes Weisen aus dem Abendlande, welcher am Schlusse eines seiner akademischen Vorträge über das klassische Altertum die blühende rhetorische Wendung anbrachte: „Wenn wir uns fragen: wer war größer, Herodot oder Homer? — so müssen wir unbedingt Ja! sagen." . . . Sprach's und entfernte sich eiligst unter dem ironischen Beifallsgetrampel seines geduldigen, ach, nur allzu geduldigen Auditoriums.

Ein „moderner“ Konzert-Sänger

Ernste Betrachtungen

(1898/1901)

„To bee or not bee.“ („Hamlet.“)

In neuerer Zeit macht bekanntlich Dr. Ludwig Wüllner als Lieder-Interpret allenthalben berechtigtes Aufsehen; ja, man nennt ihn sogar mit einiger Vorliebe eine „hochmoderne Erscheinung“ des Konzertsaales — am Ende gar auch wieder nur deshalb, weil er mittlerweile „hoch in die Mode“ gekommen ist? Sicherlich wird man diesen interessanten „Fall Wüllner“ aber nicht mit zwei Worten abthun und schon gar nicht ihm mit alltäglichen Referentengewohnheiten bei kommen können. Auf jeden Fall giebt er zu denken; er will doch etwas tiefer als nur von der „gesangstechnischen“ Oberfläche her erfaßt sein. Und ich möchte sogar *sine ira et studio* hier dreist die Behauptung wagen, daß er bisher überhaupt noch kaum von der Kritik voll erfaßt worden ist, wenn anders „erfassen“ hier: psychologisch ergründen, als eigenartige Erscheinung aus Zeit und Kultur heraus genauer zu erklären suchen und das erlösende Wort dafür finden heißt.

So ist z. B. gleich ganz und gar nicht richtig das leidige Schlagwort, das voreilig geprägt in Fachkreisen lange umgieng: daß Dr. Wüllner eigentlich doch gar keine Stimme habe und zuletzt mehr nur als Vortragskünstler, denn als „Sänger“ aufzufassen wäre. Das mit dem „Vortragskünstler“ — *cum grano salis* — ist ja wohl allenfalls richtig, wozu freilich noch eine hohe

Intelligenz und wirklich künstlerische Individualität, litterarische Bildung, gepaart mit starker poetischer Eigen-Begabung, als günstiger Umstand besonders hinzu kommen. Aber Wüllner besitzt nicht nur Stimme, er hat sogar sehr wohl „Schule"; die Höhe ist bei ihm heute schon stark und voll entwickelt, sein Piano von einer ganz seltenen Feinheit und Weichheit, die Text-Aussprache geradezu ausgezeichnet, und höchstens die Intonation giebt da und dort noch immer zu Ausstellungen Anlaß, zumal er mitunter die Stimme auf einem Tone gern umregistriert. Dieses Moment also kann es wohl nicht sein, was Grund zu ernstlicher Klage wider seine Sonderart für einen gewissenhaften Kritiker giebt. Wenn unser Sänger trotzdem, und selbst den „modern" geschulten, „modern" gesinnten Musikaesthetiker nicht durchaus befriedigt, wenn ihm gleichsam das Tipfelchen auf dem i zum vollen, willig allerseits anerkannten Sängertume doch immer wieder ab gehen will, so muß das schließlich viel tiefer liegen und ganz wo anders zuletzt doch wohl zu suchen sein.

Man könnte es nun negativ fassen und hier anführen, daß es ein psychologisches, oder sagen wir: physisches und litterarisches Unvermögen bei ihm sei, den früheren Schauspieler durchaus zu vergessen und ganz nur im Tonkünstler aufzugehen, Sänger allein nunmehr zu werden. Ich glaube indessen, daß man seiner persönlichen Note und Eigenart mit dieser Trivialität ohne nähere Erklärungen immer noch nicht gerecht wird, und möchte es daher lieber positiv in dem Sinne deuten, daß wir hier eine edle, aber ungestillt-unstillbare Sehnsucht, das liebewarme, jedoch zuletzt unbefriedigte Verlangen des Poeten nach einer zeugungskräftigen Umarmung mit dem Gegenstande seiner Liebe, der Musik — so etwa einen „sinnlich-übersinnlichen Freier" um diese (mit Goethe zu reden), vor uns haben. Und ich muß dazu nun gleich etwas weiter ausholen.

Es gab eine Zeit (und sie liegt *in praxi* kaum schon so weit zurück, wie dies Lessing ehedem annahm), da waren — wie dieser selbst sagt — Poesie und Musik nicht nur innig und harmonisch mit einander verbunden, sondern schienen selbst ungetrennt ein und die selbe Kunst noch zu sein. Schillers Experiment mit der

„Braut von Messina“, Goethe's That eines „Faust“, der als Drama beginnt, um im zweiten Teile dann wie eine Oper zu endigen, Beethovens „IX. Symphonie“: sie waren ziemlich gleichzeitig ebenso viele drängende Versuche und kühne Entdeckungsreisen zur glücklichen Wiedervereinigung und einer Frucht bringenden Wiederherstellung jenes alten, ursprünglichen Ideales, das zu guter Letzt noch in Wagners Prinzip und Werk vom „Musikdrama“ seine Auferstehung erleben bezw. seine endliche Erfüllung nun endlich finden und feiern sollte. Und schon an anderer Stelle einmal erlaubte ich mir aus *diesem* geistigen Zusammenhange heraus den letzten Sinn z. B. von Schumanns „Manfred“, und insbesondere daraus wieder von „Manfreds Ansprache an Astarte“ auszubeuten: als *den bis zur dämonischen Beschwörung gesteigerten Sehnsuchtsruf des Musikers nach Wiedervermählung mit seiner natürlichen Schwester, der Poesie.* Es ist in dieser Beziehung nun sicher nicht ganz ohne Belang, daß gerade Ludwig Wüllner ein vorzüglicher, berühmter und viel gesuchter „Manfred“-Sprecher des Konzertsaales geworden ist, wenn auch hier bei ihm — umgekehrt wie bei Schumann — der poetische Darsteller und gestaltende Poet eben nach dem Sänger als seiner letzten Vollendung zu rufen scheint und in „sehrendem Liebessehnen“ nach ihm gleichsam sich verzehrt. Das Bemerkenswerte daran ist aber noch vollends, daß es sich schon bei Schumann-„Manfred“ nicht um die gesunde, naturgemäß kräftige „Ehe“ (wie später bei Wagner), sondern um einen krankhaft-überreizten, im Grunde widernatürlichen *Inzest* handelt, der auf die Dauer zu keinem glücklichen Ausgleich, zu keiner inneren Harmonie führen *kann*. Ein leidig Zwitterwesen der „Unnatur“ stellt sich damit ein. Alles Zwiespältige — alles, was Hermaphrodit, Zwischending, Grenzgebiet, Mischlingsform heißen darf, liegt auf solchem Wege des instinktiven, oft perversen, zuletzt sogar impotenten Dranges: wie es denn schon Schumann nur zu einem interessanten, historisch ewig denkwürdigen, im letzten Grund aber auch unvollkommenen und daher unerlöst bleibenden Gebilde lediglich zu bringen vermochte, worin eben nur eine *berührende Mischung*, keine *wirkliche Verschmelzung* beider

20*

Faktoren erfolgt und die Wirkung des einen die des andern, statt sie zu verstärken, als gleichartiger Gegenpol vielmehr aufhebt.

Aus diesem geistigen Zeit-Milieu heraus: nämlich eines gleichsam liebekranken Heimwehes der Poesie nach ihrer Ergänzung, der Musik, will nun auch der Konzert-Sänger, sagen wir vielleicht nun richtiger: „Melodramatiker" — Ludwig Wüllner von uns begriffen sein, indem er sich selbst wieder in die besonderen Unterformen poetischer Kunst persönlich aus einander legt und bald als Lyriker, Epiker oder Dramatiker (man vergleiche seinen „Tannhäuser" und „Genesius"!) dabei auftritt. Etwas wie historische Reminiszenz liegt zugleich über seinem heißen Bemühen — eine Reminiszenz jener schönen, leichten, doch heute bereits unwiederbringlichen Harmonie von ehedem, wie sie z. B. noch zu Webers Zeiten als allgemeinster Brauch an deutschen Bühnen bestand: daß nämlich der schauspielerische Darsteller dramatischer Gestalten und Charaktere bei Gelegenheit ohne Weiteres gleichzeitig auch Sänger in Singspielen und Opern war. Allein, da jenes „Paradies" der idealen Personal-Union, der Identität Beider in einer Person, mittlerweile schon zum „verlorenen" wurde, wird auch jene dunkle Reminiszenz jetzt gar oft zum dumpfen Schmerzensausbruch und zu jenem „von des Gedankens Blässe" nunmehr „angekränkelten", im Grunde leider ohnmächtig verharrenden Sehnsuchtsschrei, dem die Stimmungen bebender „Hysterie", mondsüchtiger „Neuromantik", schmachtender Überspanntheit und düsteren, persönlichsten „Weltschmerzes" — was schon in der Auswahl seiner Programme meist zu Tage tritt — oft mehr, als uns irgend lieb sein kann, gut zu Gesichte stehen: es bleibt beim Weckruf eines fernen Echo's, dessen Stimme dann auch wohl einmal visionäre Verkörperung annimmt und persönlich-geheimnisvoll, wie als Schemen, in „magischem" Lichte erscheint, oder aus der Weite „sympathetisch" erwiedert; es klingt jedoch stets hohl und eigentümlich fremd, es kommt dabei zu keiner wahren Realität, geschweige denn zur organischen Verbindung „entbundener" Elemente — und das eben ist jener von uns durch diese Untersuchung aufgesuchte und von Vielen auch deutlich empfundene, aber nicht ebenso klar immer auch zum Bewußtsein gebrachte „Erdenrest, zu tragen peinlich, und wär' er von Asbest,

er ist nicht reinlich" — in Ludwig Wüllners so ungemein geistvollen und künstlerisch so tief anregenden Gesangsvorträgen.

Sein Vibrando-Hauchen ist, genau besehen und mit schärferer Loupe analysiert, nicht das rein künstlerische Vokal-Tremolando, sondern es giebt sich mit durchaus neurasthenischem Timbre, neuro-pathologisch so zu sagen, als Fortpflanzung mehr seines „konvulsivischen" Körperzuckens unter dem Vortrage bleichsüchtiger Gesänge. Es berührt wohl fühlbar meine Haut und bringt auch meine Nerven in weiche Mitschwingung, aber es spricht selten zu meiner männlichen Psyche. Und sein Gesang als Ganzes, wie gesagt, bleibt mehr eine melodisch-potenzierte Rezitation — „Sprachmelodie", Ausdruck, denn Virtuosität der Kehlfertigkeit oder ausgetragener Kunstgesang. Nun müßten ihm da Plüddemann, Loewe, die Meister des „Sprachgesanges" in unserer lyrisch-epischen Tonkunst, eigentlich viel besser liegen als Schumann oder Brahms, die er nicht ohne Vorliebe singt; denn jene wirken innerlich weit gesünder, ob sie gleich weniger „modern" wären. Selbst Rob. Franz könnte gerade ihm mehr Halt und Stütze bieten — der selbe Franz, der mir einmal schrieb, daß das harmonische Gleichgewicht zwischen dem Realen und dem Idealen (jene Einheit beider, für welche leider kein eigener Name vorhanden ist) bei der Vereinigung der Poesie mit der Musik im „Liede" durch den Komponisten u. a. auch dahin anzustreben sei, daß er die entsprechende Ergänzung zu geben und den komplementären Ausgleich zur konkreten dichterischen Vorlage zu finden suchen müsse: also z. B. eine romantisch verschwommene Unterlage, wie Eichendorff'sche Poesien, wo der Dichter nur immer in den Äther hinein wolle, habe er durch frische, kräftige Rhythmen und klar bestimmte Formen wieder einigermaßen zu paralysieren, sie zu plastischer Gestaltung gleichsam zu erlösen; anderseits wieder Heine'sche Keckheiten und spitze Schärfen, umgekehrt, feinfühlig in poetischen Duft einzutauchen und in zartere Tinten aufzulösen.

Bei R. Schumanns Vertonung der Heine'schen „Dichterliebe", die Dr. Wüllner gerne vollzählig zu Gehör bringt, liegt dem entgegen, da sie denn weniger keck als vielmehr arg schwermütig erscheint, beinahe schon das reine Unglück für uns als Hörer vor.

Kein Mensch wird die feine Kongruenz leugnen, in der sich das musikalische Gewand hier so anschmiegsam um die aparten, pretiösen, fein geschliffenen Wortverse gelegt hat; doch Gleichgewicht, und vor allem Ausgleich zwischen Real und Ideal im obigen (R. Franz'schen) Sinne, ist diese rein formale Einheit ganz sicherlich nicht zu nennen. Im Gegenteil, der blasse Jüngling ist damit nur noch schmachtender, hohlwangiger, nachtwandlerischer — mit einem Wort: neurasthenischer geworden. Man begreift kaum mehr heut zu Tage, wie eine ganze Generation in dieser geistes- und gemütskranken Liebeswelt ihr „hohes Ideal" suchen und schwärmerisch sogar erblicken konnte! Denn fast eine jede Epoche aus noch viel früherer (litterarischer wie kultureller) Vergangenheit, scheint uns gesundeten Realisten vom Anfange des neuen Jahrhunderts weit näher zu liegen, gegen alles Andere möchten wir, von der heute gewonnenen Höhe freien Überblickes aus, wohl toleranter in unseren Empfindungen sein als gerade gegen diese Bleichsuchts-, Gräberstimmen- und Thränenseligkeits-Periode, je näher sie uns, der Zeit nach, liegen muß und je mehr uns mit ihr daher noch unmittelbare geistige Beziehungen, seelische Fäden zu verknüpfen scheinen. — Anderseits vielleicht dünkt es uns wiederum nicht belanglos, wenn ein Wüllner gerade zu ihr so sehr immer wieder sich hin gezogen fühlt, daß er auf sie so häufig zurück greift und damit abermals eine Art „reaktionären" Widerspruches mit seiner eigenen, sonst doch so „fortgeschrittenen", künstlerischen Haltung offenbart, d. h. wieder und wieder eine Unzulänglichkeits-Dissonanz im eigenen Busen birgt. Nimmt er aber ja einmal ein derberes Volks- oder Schelmen-Liedel von Brahms, Wolf oder Weingartner in den Mund, so klingt es leider nur reichlich gemacht, nicht frisch empfunden, und halt — gänzlich humorlos! Kurz, wir haben schließlich nur das eine Wort für die ganze Erscheinung: Geistig hoch bedeutend, ohne Zweifel, aber angekränkelt, blutarm, kein gesunder Vollblutmensch kraftstrotzender Rasse; mehr *„Fin de siècle"*, mit feiner Witterung, Ahnung und intuitiver Vorschau eines Zukünftigen; jedoch leider wohl keine frohe, starke Hoffnung der Zukunft.

Auch später noch bemerkte ich an ihm wiederholt krampfiges

Aufbäumen im sehnsüchtigsten Drange, bis zu überschwänglichem Ansturm und maßlosem Aufwühlen der allertiefsten Untergründe (die Hefe auf diesem Untergrunde nicht zu vergessen!) — eine Art von wollüstig-grausamer Flagellanten-Aufpeitschung der Seele und ihrer Triebe aus den verstecktesten Höhlen-Winkeln heraus: just im entscheidenden Höhepunkt dann aber, wo der Gipfel dieses Aufschwunges hätte krönen und das volle Ausleben eintreten sollen, ein schwächlich erschöpftes Zurückebben des Gefühles wie der physischen Kräfte, das schließlich zu einem ohnmächtig-schlaffen Zurücksinken in müde Ermattung führt. Genau so übrigens, wie es — ein wahres Muster der *Décadence* und ihr geistiges Programm in seiner ganzen Pracht. — Stanislaus Przybyczewski in seinen „Vigilien“ als psychologischen Prozeß drastisch genug beschreibt, welchen von Conrad Ansorge komponierten Zyklus unser Dr. Wüllner ebenfalls mit geradezu phänomenaler Kongenialität vorzutragen weiß. Schon der Eingang ist hier bezeichnend genug: „Du schmerzhafte Schönheit, die du über alle Schönheit thronst, o Sehnsucht du!“ — Das besagt uns so etwa: Die schmerzvoll gesuchte Schönheit steht mir höher und ist für mein Gefühl mehr wert als die lustvoll gefundene und heiter erreichte Schönheit. Man kann das im Sinne Lessings am Ende noch verstehen, als eine zeitgemäße Übertragung nämlich seines berühmten Wortes vom „Streben nach Wahrheit“, das der Wahrheit selber unbedingt vorzuziehen sei — angewandt hier eben einmal auf das aesthetische Gebiet. Allein man bemerkt schon da: Die Zeiten, Auffassungen und Ideale haben sich ganz erheblich geändert und verschoben, wofern wir an den früheren „Hedonismus“ unserer Kunst- und Schönheitslehre dabei denken wollen. Wir schöpfen vielleicht sogar die frohe Zuversicht daraus, daß es sich hier also um einen notwendigen Durchgangspunkt, ein wichtiges Übergangsmoment in einer durchaus fließenden Entwicklungs-Periode handelt und daß „im Herbste wohl müss' es so sein!“ — „Müde strahlt dein Antlitz von den Spuren einstiger Pracht; um dein Haupt ein Kranz welker Blumen; in der gebrechlichen Perlenmuschel meines Siechtums fährst du dahin!“ . . . so heißt es viel sagend in jenem Poëme noch

weiter. Und nun, die gewaltsame psychische Steigerung, die freilich keine, sondern nur krampfhafte Aufrüttelung der schöpferischen Lebensgeister ist, mechanische Friktion — aber mit Nichten organische Expansion vorstellt: „Ha, wer kennt das grausige Lied des blutenden, wissenden Gehirns, wer kennt das Wort der neuen That?! Ich, ich kenne das Lied, ich kenne das Wort: ich — der Sohn deiner ewigen Stürme, der Sohn deiner Nöte und Irrgänge. Gieb mir her den neuen Akkord! O näher! o mächtiger! Schon schüttelt sich die Brandung seiner Macht in meine Adern, schon dehnt sich mein Leib zum bäumenden Aufschwung, schon bersten die Wellen, schon — — Vergebens! Versunken ...." *Parturiunt montes, et nascitur ridiculus mus:* ein grimmiger Wauwau und trotziger Menschenfresser, der den Mund gar voll nimmt, ja Berge versetzen zu können vorgiebt und in eitler Schöpferwonne Welten aus dem Erdboden stampfen will, der aber zuletzt, wenn es „zum Klappen" kommt, mit ehrlich-selbstkritischem Aufschrei: „*Non possum!*" — als lendenlahmer Invalide sich entpuppt. „Bange machen gilt eben nicht!" .... so darf es hier und all' solchen ohnmächtigen Anstrengungen gegenüber aber wohl heißen.

Wie sagt doch Ernst Schur? „Siehe, es sind Schmerzen, an denen wir leiden!" Ich glaube wirklich, wir müssen nur etwas weniger „empfindsames" Mitleiden mit all' dieser „Wonne des Weh's" uns angewöhnen, weniger Sympathie für ein solch' geistreiches „am Leben leiden" bei unserer oft allzu greisenhaft gestimmten „Jugend" und nicht so viel Interesse für ähnliche wehmütige Luftsprünge oder gar trostlose Selbstbefleckungen eines „*pauvre saltimbanque*" bezeigen, die sich Alle, je mehr fein fühlende Aufmerksamkeit wir ihnen schenken, nur desto interessanter in ihrem wohlfeilen, weichherzigen Welt-Katzenjammer dann vorkommen. Hier vor Allem wirkt Nietzsche's strenge Hammerhärte wohlthuende „Erlösungen": denn nicht Alle unter diesen „Übermenschlingen" sind schon von Natur Mißratene, Erschöpfte, Entgleiste und Verunglückte. Sie haben nur eben in einem Zeitalter des Feminismus diesen Zug weibischer Unbefriedigung mit angenommen, bis sie selber, minder wehleidig, vielleicht einmal

wieder den Ausweg sehen und sich als Männer aufgerufen fühlen werden, das Leben als dessen kraftvolle „Fürsprecher“ und „Befürworter“ zu segnen und zu bejahen, trotz seiner heillosen Kehrseiten. Es handelt sich da genau um jenes *„punctum saliens“*, das ich an anderer Stelle (vgl. „Was ist modern?“ — Berlin, Harmonie) bereits einmal nachgewiesen habe, um den Unterschied zwischen kraftlos resigniertem, durch und durch anämischem, sagen wir vollends: „neuro-mantischem“ Jahrhunderts-Ende und starkem, Dasein bejahendem, tüchtige Kräfte wieder sammelnden Jahrhunderts-Anfang zu kennzeichnen. Wenn irgend etwas, so läßt hier die 1900, mit ihrem offenen und freien Ausblick in's Weite, und vollends gar die 1901, mit ihrer suggestiven Entschiedenheit von Beginne eines Neuen, zuversichtlich hoffen, daß wir das Thor des starken Mutes und der frischen „Energie“ fortan nicht mehr, wie bisher, verriegelt finden werden, um vor ihm unverrichteter Dinge, unsere großen Zwecke und hohen Ziele beschämt zurück steckend, alsdann wieder umkehren zu müssen; sondern, daß wir es mit einem sicheren, festen Stoße lieber gleich einrennen, um nunmehr vorwärts in's „Neuland“ beherzt alsbald vordringen zu können und wirklich „zukünftigen“ Idealen unseres Lebens „fröhlich wie ein Held zum Siegen“ entgegen zu stürmen. Also Lebensinnervation, anstatt Todessehnsucht; Hymnen — keine Elegien! D. h.: zeitliche *décadence* einer hohen, verfeinerten, doch zugleich überreifen Kultur braucht durchaus nicht notwendiger Weise auch zum absoluten *„debâcle“* aller Kultur überhaupt zu führen. Ob nun Wüllner-Mosis Fuß jenes „gelobte Land“ der Zukunft selber schon betreten wird, in das er uns als künstlerischer Prophet so genial einstweilen wenigstens gewiesen? — *that is the question!*

Ein Weimarer Goethe-Tag

(1899)

Die lauschige, kleine Ilm und ihr stiller, beschaulicher Lauf sind mir von jeher als typisch für die Weimarische Idylle erschienen. Stille Wasser sind (oft) tief, und die große Ruhe des Gefälles ermöglicht zudem eine starke Widerspiegelung. Hier haben wir bereits alle die Hauptmerkmale zur Charakteristik der geistigen Arbeit und der idealen Wirksamkeit unserer großen Genien an dieser Stätte der geistigen Sammlung wie einer ernsten, geruhigen Betrachtung bedeutsam vereinigt: der „süße Friede" und ein klares Zurückwerfen des aufgefangenen Lebensbildes auf tiefem Grunde — alles dieses ist und bedeutet das viel besungene Ilm-Flüßchen in Wechselwirkung mit den es umgebenden, ganz besonders reizvollen Parkanlagen. Allerdings nur, wofern es nicht einmal tückisch anschwillt und recht schmutzige Wasserwogen mit einher führt, die dann selbst bis an des Olympiers lauschiges Gartenhäuschen kecklicher Weise mit heran zu lecken drohen. Zu diesem Unrate, der die „lokale Feier-Stimmung" gelegentlich doch recht sehr trüben kann, rechnen wir vor Allem auch den häßlichen „Klatsch", der in Weimars Philisteria so ergiebig gedeiht. — Wie aber diese Ilm sich Zeit nimmt, sogar zur eigenen Wiederholung in unzähligen Windungen und Rückblicken, und dabei im Ganzen doch nicht träge wird — als da gewisse Stellen in Oberweimar oder Tiefurt deutlich bekunden —, so auch ließen jene großen Geister mitten im Hasten und Jagen der großen Welt draußen (Motto: „Ach, ich bin des Treibens müde!") im Herzen Deutschlands

sich reichlich Zeit, wirkliche „Muße" zur persönlichen Selbstschau und Seelenspiegelung, als welche unserer Kultur dann so überaus gut bekommen sollte, wie der beschleunigte Pulsschlag Berlins dem heutigen Deutschen Reich und seiner geistigen Blutzirkulation wohl gar niemals bekommen wird. Es ist die alte Geschichte vom „deutschen Winkel", den später ja auch ein R. Wagner, als Gegner aller Zerstreuung, zum Zentrum seiner Kunstauffassung von der wünschenswerten „Sammlung" aller guten Geister erhoben hat.

Bleibt nun hier, von Berka a/Ilm und Schloß Belvedère an bis nach dem Tiefurter Park hinab und weiter hinunter, dieser harmonische Grundcharakter des Idyllischen durchaus gewahrt, so ist damit freilich noch nicht gesagt, daß dieses ländlich-friedliche Idyll nicht auch vom Zuge der Zeit nach und nach mit ergriffen werden kann, modernen Regungen unserer Tage nicht auch schon da und dort seinen mehr oder minder schmerzlichen Tribut zu zahlen gehabt hätte. Von dem althistorischen Hoftheater Goethe's, an dessen Grundvesten auch bereits die Bestrebungen eines „Theaterneubau-Vereines" energisch rütteln, führt heute eine elektrische Straßenbahn nach dem Eisenbahnhof und die Belvedère-Allee hinan; und am 26. Mai Vormittags (zur Zeit etwa der gewichtigen Ausschußsitzung des Vorstandes der „Goethe-Gesellschaft") konnten Vorübergehende am „Goethe-National-Museum" einige zehn herrenlose Fahrräder solenn zusammen aufgefahren erblicken. Wie der alte Herr wohl zu Alledem — stünde er heute wieder auf, mit seinem großen Auge zu schauen — den Kopf geschüttelt haben würde! Und was er wohl gesagt hätte, sähe er da auf der Landstraße nach Ober-Weimar, dicht an seinem ehemaligen Gartenhause vorbei, die *„professionals"* fliegend dahin strampeln. Und welch ein Abstand vollends von seinen „ahndevollen" Beobachtungen über Hüttenwerk und Baumwollspinnerei im Lande Weimar bis zur dermaligen, für den greisen Landesherrn so überaus betrüblichen, Reichstagsvertretung des Wahlkreises Weimar — durch einen sozialdemokratischen Abgeordneten! Welch' unheimlich tiefen Sinn, gleichsam einer schneidenden Satire, erhält da nicht mit einem Male der blutige Kalauer: A. Warum ist Weimar noch immer

„Sitz der Musen"? — B. Weil Apoll da (Apolda — die nahe Industriestadt, die die Hauptschuld an jener fatalen politischen Vertretung trägt) nicht fern ist! . . .

Gewiß, das sind im Grunde wenig erquickliche Betrachtungen zu einem Essai über die „Goethe-Versammlung"; allein sie sind nun doch einmal notwendig, denn sie sind. Wie unser Zeitalter der Telegraphen und Telephone nicht mehr auf die „gute alte Zeit" der Postkutschen und Reisewagen zurück geschraubt werden kann, so ist auch das alte, klassische Weimar unwiederbringlich für uns dahin, gilt es, die „klassisch" aesthetischen Ideale mit den realpolitischen Aufgaben unserer Tage nunmehr glücklich zu vereinigen und „Ilm-Athen" von *anno* dazumal dem modernen Weimar von heute mehr und mehr anzupassen. Bei Leibe nicht bedeutet das etwa schon eine Preisgabe guter alter Traditionen! Aber es ist das charakteristische Kennzeichen gerade des Großen und Ewigen, daß es aus sich heraus immer wieder sich erneut, daß es keine tote Vergangenheits-Mumie wird, sondern ein stets gegenwärtiger „Jungbrunnen" sowohl, als auch ein „Quick-Born" der Erfrischung und des modernen Lebens bleibt. Es lebe also wieder einmal der „junge Goethe"! Die Demokratisierung Weimars durch besagtes Wahlresultat kann man beklagen, denn sie paßt zu den vornehmen Idealen und geistes-aristokratischen Überlieferungen seiner aesthetischen Kultur wie die Faust auf's Auge. Dafür aber erfuhren wir aus bester Quelle, daß der Großherzog Carl Alexander nach Beendigung des Vortrages von Prof. Erich Schmidt über „Prometheus" auch die mit anwesende Frau Förster-Nietzsche vom „Nietzsche-Archiv" huldvollst begrüßt hatte und bei dieser Gelegenheit sich zu ihr äußerte: „An diesem Vortrage würde Ihr Bruder gewiß seine Freude gehabt haben." *Voilà un homme* (nämlich der echt humanistischen Kultur)! Hier habt ihr das moderne Weimar der Verjüngung und der frischen Jung-Goethischen Tradition — einer Verjüngung, die euch ein rüstiger Greis, auf dessen ersten Schritten in's Leben hinein Goethe's Auge noch so liebevoll geruht hat, erst zeigen und lehren muß! Unzweifelhaft war das mit jenem, an dem hohen Herrn ja so bekannten und so oft schon gerühmten, feinen Takt ungemein

richtig empfunden, mit scharfem Sinne von ihm der tiefere geistige Zusammenhang — instinktiv, möchte man sagen — sogleich erkannt. Aber warum kann dies der liebenswürdige Monarch so hübsch und klar heraus fühlen, was die Höf- und Bücklinge der „Goethe-Gesellschaft“ so gern ignorieren und am liebsten ganz verschütten wollen — so zwar, daß schon Manche die Begründung eines „Nietzsche-Archivs“ in seinen Mauern als eine Kränkung für Weimar bezeichnet haben? Wohingegen sie Alle so gerne den Kopf in den Sand stecken möchten, als ob gar nichts von Kultur-Erneuerung, der großen Regeneration der Menschheit, mahnend an die Pforten unserer Zeit pochte. Ist das etwa Goethe'scher Universalismus und Goethe'sche Weltschau, Schiller'scher Höhensinn und Herder'sche Gesichtsphilosophie? Und warum wohl konnte man sich unter dem Bankett am Nachmittage des Eindruckes nicht mehr erwehren: daß hier nur einer aufzustehen brauchte, in Anknüpfung an den Festvortrag des Vormittags nunmehr auch auf d e n Geist anzustoßen, der unserer Zeit das alte Prometheus-Ideal wieder geweckt und neu eingebildet hat, — daß, sage ich, einer dieses doch so nahe Liegende nur zu versuchen brauchte, um sofort die versammelte „Goethe-Gemeinde“ in zwei heftig sich befehdende Lager auch zu spalten und als „Störenfried“ der holden, geselligen Eintracht alsbald in Acht und Bann gethan zu werden? .... Warum? Ja, warum! „Erkläret mir Graf Oerindur etc.“ Es ist eben genau so, wie schon Zarathustra bitter geklagt hat: „Sie r e d e n Alle von mir, wenn sie Abends um's Feuer sitzen, aber niemand — d e n k t an mich! Dies ist die neue Stille, die ich lernte: ihr Lärm um mich breitet einen Mantel um meine Gedanken.“

Der Begriff des Übermenschen, zu dessen konstitutiven Elementen das Ausschöpfen der H ö h e n u n d T i e f e n, von Himmelsäther u n d Höllenabgrund gehört; die Gegenüberstellung des kühnen Titanenkampfes, dessen sprühende Woge auf schäumt und empor spritzt bis zu Gottes Stuhl, mit jenem Ausspruche des biederen Fritz von Stolberg ob solch' ruchlosem Beginnen: „Armer Erdenwurm!“ —; individuelle Freiheit und vollends unabhängige Selbstbestimmung; unbändiges Persönlichkeitsgefühl in fessellosestem Vortrag,

eine taumelnde Rhapsodie von, der rhythmischen Prosa sehr nahen, freien Versen; „genialer Halbwahnsinn“ (in „Wanderers Sturmlied“); des Dichters eigene Bezugnahme auf die hohe (Zensur-) Kommission, die wohl ein sträflich Gesicht zu solchem seinem aufrührerischen Vorgehen machen würde; die Betonung des anthropologischen Momentes bei Goethe zum Unterschied und in anregender Fortbildung von Rousseau's Halbtier und Untermensch (im „*Discours sur l'inégalité*“); die verschwommene Palingenesie in Prometheus' Antwort auf Pandoren's ängstliche Frage nach dem Tode: sind das nicht lauter verheißungsvolle, gewichtige Ansätze zu unserem neuzeitlichen Problem, ebenso viele Verbindungsbrücken wie Übergänge zu Nietzsche's rasend gewordener Prosa, seiner „Höhentanne“, die — auf den ersten Blitz wartend — fest im Abgrunde wurzelt, seinem Übermenschen der freien Kultur und einer höheren Natur, in der das „blonde Raubtier“ (wohl gemerkt nur als historisch-genetische Analogie, lediglich symbolisch) mit anklingt, bis zu seiner grandiosen Phantasie von der „ewigen Wiederkunft des Gleichen“? Und trotzdem, am ganzen Tage kein Sterbenswörtlein von dieser auf der Hand liegenden Beziehung zum derzeitigen Weimar mit seinem heutigen, durch ein so tragisches Geschick bei lebendigem Leibe „gefesselten Prometheus“ auf dem benachbarten Hügel droben, — nicht die geringste Andeutung davon Seitens all' der offiziellen Festredner und Geistesritter oder Federhelden! Lessing, „der so viel Ärgernis gegeben, sollte auch einmal eines nehmen“ — so meinte derjenige, der diesem Kritiker den Schlußdithyrambus des „Prometheus“-Fragmentes von Goethe ehedem mitteilte. Aber Lessing nimmt keinen Anstoß daran, und so knüpft sich an Goethe's anarchische Verse der Sturm- und Drangzeit das tiefe Gespräch über Spinoza. Mochte der alte Mendelssohn Anstoß daran haben — von da an war der Prometheus in die Geistesbewegung unserer Nation eingetreten ... So Erich Schmidt in seinem Vortrage. — Ach, daß dieser Lessing doch auch für uns schon erstanden wäre und auch für unsere Zeit recht bald käme! Es ist eben „ein Übergang vom Übergang zum Übergang“, wie nach einer Bemerkung des selben idealen Weimarer Fürsten, den wir oben genannt, Goethe's Sterbe-

worte (im Gegensatze zu dem populären „Mehr Licht!") in Wahrheit gelautet haben sollen.

Und wenn man denkt: Ja, das mag wohl für den Prometheus gelten, nicht aber für den „Tasso", den wir am selben Abend im Hoftheater noch schauen sollten! — was schlagen doch auch da für Verse an unser Ohr?

„Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht,
Verdient nicht, daß die Welt von ihm erfahre."

Oder:

„Die Grazien sind leider ausgeblieben;
Und wem die Gaben dieser Holden fehlen,
Der kann zwar viel besitzen, vieles geben,
Doch läßt sich nie an seinem Busen ruh'n."

Dann aber: „. . . . . Erlaubt ist, was gefällt.
. . . .
O, wenn aus guten, edlen Menschen nur
Ein allgemein Gericht bestellt entschiede,
Was sich denn ziemt! Anstatt daß jeder glaubt,
Es sei auch schicklich, was ihm nützlich ist.
Wir seh'n ja, dem Gewaltigen, dem Klugen
Steht alles wohl, und er erlaubt sich alles."

Gewiß, die Prinzessin widerspricht, sanft und sicher — die schönen Worte kennen wir Alle nur zu gut. Aber Leonore ist nicht Tasso, und Tasso ist nun einmal doch Goethe. Zum Überflusse spricht auch sie schließlich genau das aus, was wir in diesem Zusammenhange erwarten:

„Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte."

Kann man plastischer „Herren-Moral" und „Frauen-Scham" auseinander halten und definieren?

Und nun gar erst das „Pathologische" in unserem Drama! Man hat ja neuerdings versucht (Möbius, Sadger), Pathologisches aus Goethe's Erscheinung und Leben — sonst augenscheinlich einem Urbilde von Gesundheit — zu entwickeln, um nicht zu sagen: mühsam erst heraus zu destillieren. O, über diese Herren Ärzte und

forschenden Medizinmänner — welche Plattheiten, welche Mißgriffe und Mißverständnisse in unserer Litteratur haben sie nicht schon auf dem Gewissen! Als ob nicht jedes Bedeutende und Außerordentliche, d. h. (schon wörtlich) aus dem Kreise des Gewohnten Schreitende, im Grunde „anormal“ wäre, abnorm für ihre Forschungen erscheinen müßte! Als ob nicht jedes geniale Wesen etwas Dunkles, Dämonisches, Unheimlich-Unfaßbares, wie erbliche Belastung und Pathologie, immer an sich trüge! Was man psychologisch da nicht deklinieren kann, das sieht man physiologisch gleich als Krankheit an. Genug, diese klugen Ärzte in der Litteratur d. h. also auch auf einem Gebiete, wo sie doch eigentlich nur als Laien reden und gar nichts zu suchen haben, wollen uns zu viel stets beweisen, und wer das thut, der beweist bekanntlich zuletzt gar nichts. Allergünstigsten Falles kann man noch einen unbewußten Versuch gleichsam in diesen Untersuchungen sehen, die moderne medizinische Methode — nach dem heutigen dekadenten Geschmack — auch auf einen Goethe und seine Dichtung anzuwenden, ihn auf diesem Wege auch der neueren Weltanschauung und dem „Zeitgeiste“ wieder so recht „mundgerecht“ nahe zu bringen, um ihn behalten und noch fürderhin lieben zu können. Gleich als gälte es, Goethe heut zu Tage aus dem Monumentalen zum „Modernen“, aus dem „Klassischen“ in's „Neu-Romantische“ wieder zu erlösen! Ist es mir doch längst klar geworden, daß alle dergleichen Feststellungen — weit entfernt, den Gegenstand selbst irgend wie zu treffen — im Grunde nichts von ihm, sondern nur über uns selbst aussagen; während die Überzeugung zugleich eine unerschütterliche für mich ist, daß die Größe und Bedeutung einer Erscheinung oder eines Dichtwerkes vielmehr gerade darin besteht und sich nur dann vollauf bewährt, wenn sie das umfassende herrliche Gefäß für einen unendlich reichen, unendlich mannigfaltigen, mit den Zeiten immer wechselnden Lebensinhalt abzugeben vermag: also daß die verschiedensten Zeitalter, die unterschiedlichsten Generationen, Menschen, Richtungen, ihre so mannigfachen Ideale hinein tragen, ihre individuellen Auffassungen hinein legen und auch wieder heraus holen können. Dies ist das, was man mit dem großen Worte „Weltdichtung“ wohl am um-

fänglichsten bezeichnet; dies Universalgeist in der besten und schönsten Bedeutung!

Und dann wieder kommen die Anderen — es sind die Pflastertreter des lieben „Gemeinplatzes“ — und sagen uns: „Aber der Goethe nach der italienischen Reise, er ist eben nicht mehr euer ‚junger‘ Goethe; zeigt uns erst, daß ihr diese Entwicklung bis zum vollen Ausgleiche des olympischen Maßes an und in euch selbst durch gemacht, daß ihr sie zur süßen, geklärten Vollreife gestaltet habt — dann mögt ihr getrost wieder bei uns mit reden!“ Doch, mit Verlaub: nicht zwar der Nietzsche des „Prometheus“-Entwurfes vom Jahre 1874 (vergl. Bd. X der „Ges.-Ausgabe“), wohl aber der spätere, eigentliche Nietzsche, den wir doch zuletzt Alle meinen, wenn wir von ihm reden, — er ist schließlich doch ebenfalls so zu sagen ein Nietzsche erst nach der „italienischen Reise“ gewesen. Man kann eben nicht — gleich Goethe — apollinisches und dionysisches Wesen in der scheinbar so „harmonischen“ olympischen Götterwelt finden; es trägt auch jeder etwas Anderes aus dem schönen Hesperidenlande, zu Zwecken seines eigenen Lebensausbaues, mit von dannen, und es ist darum sehr interessant, zur Abwechslung einmal zu verfolgen, wie ganz verschieden, ja gegenteilig, Italien auf einige unserer großen Geister historisch gewirkt hat, und welch' ganz verschiedenartige Ingredienzien von daher in unsere deutsche Bildung geflossen, unserer germanischen Kultur seither einverleibt worden sind. Eine genauere Studie würde natürlich im Rahmen dieses Essai's viel zu weit ab führen, ich erinnere hier daher nur kurz an folgende Thatsachen. Also: Ein Goethe allerdings erholte sich von dort den klassischen Geist, die Bezähmung des Wildlings der Sturm- und Drangzeit zu abgeklärter Weltschau, voll Harmonie seines inneren Wesens und mit höchster künstlerischer Vollendung der schönen, edlen Form; ein Nietzsche, gerade umgekehrt, entdeckte dort den Wildling als den *Nobile* der Natur, die aristokratischen Triebe lateinischer Condottieri-Rasse, und schöpfte aus dem grandiosen Gemälde der italienischen Renaissance die vornehmen Werte einer freien Größe wie der Leben bejahenden Kraft. Während ein Hector Berlioz zur Zuchtübung seiner un-

geberdigen Phantasie mit dem „Rompreise" nach Italien geschickt ward und dort, erst recht reizbar erhitzt, dem Ungestüm einer Verherrlichung des Brigantentums, E. T. A. Hoffmann'schen Teufelsfratzen und weltschmerzlichem Byronismus ganz verfällt, gewinnt sich der glatte Felix Mendelssohn (NB: zugleicher Zeit, und während beide Meister an Ort und Stelle unausgesetzt miteinander verkehren — vergl. „Berlioz"-Biographie von L. Pohl, S. 65 ff.) neben leicht poetisierendem Weltschliff einige romantische Instrumentalfarben für seine „Italienische Sinfonie", und bringt wiederum ein Richard Strauß den viel sagenden, bedeutsamen Durchbruch der instrumentalen Charakteristik in seinem tonkünstlerischen Schaffen mit der symphonischen Phantasie „Aus Italien" in seine deutsche Heimat zurück. Ähnlich sind zwar die Erfahrungen, Eindrücke und Stimmungen bei Liszt und Wagner, mit ihrem tiefen Venezianer „Nachttraume" beim Klageruf der Gondolieri in jener schwermütig melodischen Volksweise nach Tasso's *„Gerusaleme liberata"* *) — ähnlich, fast identisch im metaphysischen Kern ihrer poetischen Konzeptionen; aber wie grundverschieden, heterogen selbst hier noch die daraus später geborenen Werke!

---

*) Und Nietzsche? Wer denkt hier nicht an seinen intimen Seelentraum, die mystische Innenschau, welche er uns in dem Gedichte „Venedig", gleichsam scheu, verrät!

„An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg,
Gondeln, Lichter, Musik —
trunken schwamm's in die Dämmrung hinaus ....
Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
— Hörte jemand ihr zu? ..."

Wenigstens ich für mein Teil kann und möchte in der Schlußfrage nur eine erschrockene Heimlichkeit, nicht eine übermütig-eitel Beifall heischende Aufforderung erblicken.

Das Weimarische Hoftheater also hat sich unseren und aller tieferen Goethe-Freunde ganz besonderen Dank verdient, indem es Liszts „Tasso"-Sinfonie der Festaufführung des Drama's am besagten Abende vorauf gehen ließ und damit nicht nur von der 150. Jahresfeier des Dichtergeburtstages zur 100. im Jahre 1849 den Blick ernst zurück lenkte (zu welcher diese symphonische Dichtung bekanntlich komponiert und, von Liszt damals noch persönlich geleitet, zum überhaupt ersten Male aufgeführt worden war), sondern auch sehr zeitgemäß neuerdings kräftig daran erinnerte, wie Franz Liszt es war, der lange vor einer „Goethe-Gesellschaft" die Weimarischen Traditionen energisch hoch zu halten wußte, sie lebendig hier fort bildete und durch die Herder'schen „Prometheus"-Chöre, Schillers „Künstler-Chor" und „Ideale", die „Faust"-Symphonie, wie seinen großherzigen litterarischen Vorschlag zur „Goethe-Stiftung", so macht- als eindrucksvoll in sich verkörperte. So wenig pathologisch aber (für ein wahrhaft künstlerisches Bewußtsein) ist jener Goethe'sche „Tasso", so sehr erscheint dort das typische Dichterschicksal mit all' seiner Tragik bis nahe an die gefährliche Grenze des Wahnsinnes ausgeprägt, daß ein Liszt sogar diesen „menschlich allzumenschlichen" Individual-Typus zugleich zu einem allgemein verständlichen Vorwurfe seiner eigensten Kunst, der Musik, erheben konnte. Indem er das gestellte Problem in *„Lamento"* und *„Trionfo"* plastisch zerlegte, traf er — ein echter Meister jener Kunst der Seelenkündung — wirklich „kongenial" den Kern der Sache. *„Lamento e trionfo"!* Wir kennen einen geistig gebrochenen Weimarer „Einsiedler", dem das herbe Geschick den persönlichen *„trionfo"* leider versagt hat — es ist beim schmerzlichen, Herz zerreißenden *„lamento"* für ihn leider nur geblieben: abermals Friedrich Nietzsche! Und das freilich ist nun auch der große, tief tragische Unterschied: mit dem *„lamento"* hat er am höheren Menschen-, am Genietum Goethe's wohl partipiziert, der „Triumph" aber sollte ihm bei Lebzeiten noch fehlen.

So ist denn (auch ohne „Götzendämmerung"; vergl. VIII, 164f. oder Lou Andreas-Salomé, S. 25 u.) auf Schritt und Tritt Beziehung und Wechselbeziehung hergestellt. Wenn jedoch

Einige hier den Kopf schütteln wollen, wie so das alles wohl hier her gehöre, oder aber ihr Haupt zu dem „Musizieren" vor Beginn des Festdrama's als echte „Litteraten", die sie nun einmal sind, unmutig geschüttelt haben sollten — für uns ist es zusammen eine lebendige Einheit, „wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem Andern wirkt und lebt": die Einheit der einen unteilbaren Kunst und Kultur. . . . Das bedeutete mir der „Weimarer Goethe-Tag".

„Goethe-Bund“, und kein Ende!

(1900/1)

Pulchrum est p a u c o r u m hominum.

Die *lex* Heinze ist zwar längst begraben — noch immer aber leben die „Heinzelmänner“. Natürlich verstehen wir darunter nicht etwa die Herren Zuhälter der Zuhälter und ähnlichen lichtscheuen Gesindels; auch nicht die Herren Dunkelmänner vom „Zentrum“, die bekanntlich i m m e r in's „Schwarze“ treffen; sondern wir meinen hier diejenigen, welche die in unseren Augen grobe Geschmacklosigkeit begehen konnten, einem „Louis“ Heinze einen Wolfgang v o n Goethe (hier betonen wir das hochnäsige Adelsprädikat gerne) im Ernste gegenüber zu stellen, und die sich dabei nicht einmal klar gemacht zu haben scheinen, daß sie — ungeachtet aller seinerzeitigen „Trauerfeiern“ auf deren Ableben — besagte *lex* Heinze, oder doch den ganzen Streit um sie, dadurch erst recht in Permanenz erklären. *Difficile est, satiram non scribere — ergo: scribamus!*

Schon bei näherer Betrachtung der Entstehungsgeschichte dieser glorreichen „Bewegung“ von Holzpapieres Gnaden, dieses so einhellig durch die Blätter unseres deutschen Zeitungswaldes raschelnden „sittlichen Entrüstungs-Sturmes“ „vom Fels zum Meer“, konnte man kaum mehr umhin, zum Satiriker zu werden. Mehr und mehr aber noch mußte sich eine solche Neigung später, nach dem weiteren Verlaufe der Dinge, heraus bilden, ja förmlich auf drängen. Einen solennen „Goethe-Bund“

gründeten sie bald darauf in ebenso hehrer Begeisterung wie rechtgläubiger Eilfertigkeit. In hellen Scharen auch strömte viel „Volks", zu Tausenden, alsdann herbei — aber ich möchte nun wohl wissen, wie Viele von all' diesen Leuten heute schon den ganzen „Wilhelm Meister" oder „Fust" II gelesen haben, die „Maximen und Reflexionen" wirklich kennen, von der Existenz eines Vorwortes zu Goethe's „Farbenlehre" überhaupt eine blasse Ahnung haben und bei dem Erscheinen von Hermann Levi's feinsinniger „Gedanken"-Sammlung: „Aus Goethe's Werken" (München, Fr. Bruckmann) nicht eine geradezu heillose Überraschung — oder gleich gar: einen „panischen" Schrecken bezüglich der Tragweite jener Goethe-Kultur erlebt haben mögen.

Den „Bund der Intellektuellen" im Volke der Denker und Dichter nennen sie sich stolz — diese modernen Bundschuh-Anhänger, indem sie sich dabei nicht wenig in die Brust werfen; und sollten vielmehr doch so einsichtig sein, einzusehen — diese „Intellektuellen" Deutschlands, daß Goethe nun und einmal nichts für die große Masse ist, sondern die seltene Kulturblüte eines vornehmen Ausnahme-Menschen bedeutet, den man, statt ihn damit zu ehren, eher kränkt und schändet, wenn man — wie ein tapferer Generalmajor z. D. in Stuttgart — derb soldatisch unter seine Fahne ruft und stramm „An die Gewehre!" zusammen trommelt. Das so genannte „volkstümliche" Mißverständnis jener hohen, außerordentlichen Erscheinung, die wir unter dem Namen Goethe als „Persönlichkeit" zusammen fassen, kann ja wahrlich nicht mehr größer unter uns sein, und immer wieder muß ich dabei an das drastische Wort Boecklins denken, das er aussprach, als man ihm von der bekannten Zeitschrift „Kunst für Alle" zufällig einmal geredet. „Die Kunsti st nicht für Alle!" — soll er so unwillig als schlagfertig damals mitten im Gespräche dazwischen geworfen haben . . .

Aber auch sonst ergab sich da nun auf einmal so manches Drollige. Mit einem Anton von Werner lagen diese Kreise seit vielen Jahren in heftigster Fehde; man konnte kaum geringschätziger, als es bei ihnen stets geschah, von jenem zwar fragwürdigen „Künstler", aber doch feinen, klugen Kopfe und charakter-

festen Manne reden. Wer aber hat schließlich ein sachlich ruhigeres und dabei vom Standpunkte der schaffenden Kunst aus zutreffenderes Gutachten geliefert, mit mehr Aussicht, durch den ruhigen Ton seiner streng fachmännischen Ausführungen auch politisch (bei den wirklich Regierenden nämlich) das entsprechende Gehör zu finden, als eben dieser viel verketzerte, best gehaßte Berliner Herr Akademie-Direktor?

Und weiter noch! Ganz gewiß unterliegt es gar nicht dem geringsten Zweifel, daß der von dem Militärschriftsteller, Premier-Leutnant a. D. Rudolf Krafft, angezogene Vergleich noch auf beiden Beinen hinkt. Dennoch empfinden wir, bei streng objektiver Stellungnahme, ohne Frage doch einen guten Kern von Wahrheit darin, wenn wir den Genannten an den „Goethe-Bund" — just an diesen! — folgenden (man kann es ihm ohne Weiteres ansehen: ironischen) Antrag stellen sehen: „Dem sehr verehrlichen Goethe-Bund erlaube ich mir anliegend einen Aufsatz zu übersenden, der vor Monatsfrist im ‚Kunstwart' erschienen ist. (Intersoziale Kunst, 2. Märzheft 1901.) In diesem Aufsatze wird nachgewiesen, daß schriftstellernde Offiziere von den Militärbehörden gemaßregelt werden, wenn sie Romane in sozialdemokratischen Blättern veröffentlichen. Und zwar trifft dies nicht nur für Offiziere des aktiven Heeres, sondern auch für jene der Reserve, der Landwehr und des Pensionsstandes zu. Hierin liegt aber eine schwere Beeinträchtigung der künstlerischen Freiheit. Da es nun vollkommen gleichgültig ist, ob die Kunst von Seite der Klerisei oder der Militärbehörden Hindernisse erfährt, so gestatte ich mir als Mitglied des Goethe-Bundes, den Antrag zu stellen, daß der Goethe-Bund gegen die erwähnte Bevormundung schriftstellernder Offiziere Front mache." . . . Wie gesagt, die Sache lahmt noch ganz bedeutend. Aber, wenn es schon einmal die „Freiheit der Kunst" gegenüber jedwedem Knebelungsversuche gelten soll, so ist in der That nicht recht abzusehen, warum nicht ebenso gut hier auch diese Forderung einmal mit figurieren können soll. — Doch, was hat ein Goethe mit alledem schließlich wohl zu schaffen?

Es versteht sich ja ganz von selbst, daß Ausführungen, wie die vor- und nachstehenden, zur Zeit des Kampfes selber, unter der Aegide der großen schönen „Normal-Meierei“ unserer Herren Roeren, Lerno, Nieberding u. s. w., vollständig deplaziert gewesen wären und schon aus taktischen Gründen damals zu unterdrücken waren. Aber auch damals wohl hätte man mitunter gern ein Königreich für ein kluges und geistreiches Argument, für ein wirkliches Kultur-Schlagwort — eben nicht nur einen Bildungsgemeinplatz oder eine Reichstags-Phrase, dran gegeben. Und jedenfalls lob' ich mir den Mann, der schon *anno* dazumal über diesem Zanke der Parteien zu stehen und auf all' das gelegentlich auch einmal herab zu blicken wußte. Damit ich übrigens keinen falschen Schein zu meinen Gunsten hier aufkommen lasse: fällt mir nämlich nicht im Geringsten bei, damit am Ende gar mich selber, unbescheidentlich genug, zu meinen. Auch ich war vielmehr, als einer der Mitunterzeichner jener ersten lauten „Aufrufe“, recht angelegentlich für die ganze Angelegenheit ursprünglich noch interessiert — bis mir dann freilich bald die Gründung des „Goethe-Bundes“, wie auch der wohlverdient rasche Zusammenbruch der ganzen „*lex* Heinze“ selber (wenigstens in ihren strittigen Paragraphen), desto gründlicher über die Natur des ganzen, großen, sagen wir ruhig und getrost: „Rausches“, die Augen öffnete. Aber, ich darf es immerhin offen bekennen: schon damals blieb ich doch auch nicht völlig blind gegenüber einigen prächtigen Episoden, die den Herren „Intellektuellen“ damalen, und noch heute, ganz und gar entgangen zu sein scheinen.

Von allen Geistern nämlich, die verneinen, ist auch mir der Schalk am wenigsten verhaßt. Wer nun wohl hat im damaligen Gedränge den geradezu köstlichen Einwand des bayrischen Landtagsabgeordneten Zimmern zur Genüge beachtet, eines klerikal gesinnten, aber offenbar sehr launigen und zweifellos auch mit gesundem Mutterwitze begabten Herrn? — Die Damen „ziehen am meisten an“, die „am wenigsten angezogen“ haben, so hatte man ja wohl da und dort in schwacher Stunde schon zugegeben. Zimmern aber nahm dieses gelegentliche Zugeständnis flugs beim

Wort und dekretierte grob und derb, aber auch fürchterlich wahr: „Die modernen Eva's sind alle ausgezogen, Michel Angelo's Eva aber war überhaupt niemals angezogen.“*) *Ecco, lo questo* — das nenn' ich doch wenigstens mitten in's „Zentrum“ getroffen! In der ganzen, leidigen Debatte ist mir kein schlagenderes Argument begegnet, und dieses — fiel aus dem Munde (wenn ich recht unterrichtet bin) eines katholischen Priesters. Doch gar keine Frage: es handelt sich heute zumeist gar nicht um die edle griechische Nacktheit, sondern nicht selten weit mehr um „*Le Nu*“ aus dem „Pariser Salon“. Und daß dieses (als frisches „Fleisch“ direkt von Paris bezogene) „ausgezogene“, aber dabei doch wohl frisierte und darum nur um so pikantere, „Nackte“ in unserer deutschen Kunst sehr oft auch recht entbehrlich wäre, weil es allzu häufig in der That das „ungezogene“ Nackte zugleich vorstellt, darüber kann doch gerade bei „Einsichtigen“ und „Verständigen“ unter uns „Intellektuellen“ längst keinerlei Zweifel mehr obwalten. Halten wir dazu aber vollends noch einige bedeutsame Aussprüche Friedrich Nietzsche's,

*) Gegen solch' drastische Beweisführung will meines Erachtens nachfolgendes leicht-feuilletonistische Geplänkel des römischen Kritikers Professor Gnoli doch rein gar nichts mehr besagen: „Das Zentrum sollte bedenken, daß es mit der Bekämpfung des Nackten in der Kunst niemand Anderen als den größten Sammler aller schönen Nuditäten, den Vatikan, in's Herz trifft, den Vatikan, wo Dank den Päpsten so viele unbekleidete Götter und Nymphen hausen, daß alle Schneider bankerott werden könnten.“ Gnoli rät den Herren vom Zentrum, das vatikanische Museum und namentlich die Bronzethüre des Petersdomes zu studieren, und schließt mit dem Hinweise, daß die ultramontanen Eiferer die Arbeit „des kunstfeindlichen Puritaners Luther“ besorgten. Nun denn, es waren eben die Päpste der Renaissance, die hier die antiken Werte wieder anbahnten — vgl. Nietzsche „Ges. Ausg.“ Bd. VIII, S. 310ff. Man liebt es merkwürdiger Weise, wie die Katze um den heißen Brei immer nur herum zu gehen, statt einmal den Stier kräftig bei den Hörnern zu packen. Motto auf beiden Seiten: „So bleibe denn unausgesprochen! . . .“ Selbst noch an dem lauten Gebahren des Exjesuiten Grafen Hoensbroech (das uns, je entrüsteter es sich giebt, nur um so weniger imponiert) kann man diesen Mangel der Inkonsequenz in der revolutionären oder doch reformatorischen Anschauung immer wieder bemängeln.

und wir werden sofort in die richtige Perspektive über das Ganze zu stehen kommen. So heißt es im „Zarathustra", an verschiedenen Stellen (S. 81, 133, 175, 213):

„Wer aus sich kein Hehl macht, empört: so sehr habt ihr Grund, die Nacktheit zu fürchten! Ja, wenn ihr Götter wäret, da dürftet ihr euch eurer Kleider schämen!" — „Nackt möchte ich sie sehen: denn allein die Schönheit sollte Buße predigen. Aber wen überredet wohl diese vermummte Trübsal?" — „Wer von euch Schleier und Überwürfe und Farben und Gebärden abzöge: gerade genug würde er übrig behalten, um die Vögel damit zu erschrecken. Wahrlich, ich selber bin der erschreckte Vogel, der euch einmal nackt sah und ohne Farbe; und ich flog davon, als das Gerippe mir Liebe zuwinkte . . . Dies, ja dies ist Bitternis meinen Gedärmen, daß ich euch weder nackt noch bekleidet aushalte, ihr Gegenwärtigen!" — „Ein Grausen überfiel mich, als ich diese Besten nackend sah: da wuchsen mir die Flügel, fortzuschweben in ferne Zukünfte. In fernere Zukünfte, in südlichere Süden, als je ein Bildner träumte: dort hin, wo Götter sich aller Kleider schämen!"

Und in seiner „Fröhlichen Wissenschaft" lautet der Aphorismus 352: „Der nackte Mensch ist im Allgemeinen ein schändlicher Anblick — ich rede von uns Europäern (und nicht einmal von den Europäerinnen)! Angenommen, die froheste Tischgesellschaft sähe sich plötzlich durch die Tücke eines Zauberers enthüllt und ausgekleidet, ich glaube, daß nicht nur der Frohsinn dahin und der stärkste Appetit entmutigt wäre, — es scheint, wir Europäer können jener Maskerade durchaus nicht entbehren, die Kleidung heißt. Sollte aber die Verkleidung der ‚moralischen Menschen', ihre Verhüllung unter moralische Formeln und Anstandsbegriffe, das ganze wohlwollende Verstecken unserer Handlungen unter die Begriffe Pflicht, Tugend, Gemeinsinn, Ehrenhaftigkeit, Selbstverleugnung, nicht seine ebenso guten Gründe haben? Nicht, daß ich vermeinte, hierbei sollte etwa die menschliche Bosheit und Niederträchtigkeit, kurz, das schlimme wilde Tier in uns vermummt werden; mein Gedanke ist umgekehrt, daß wir gerade als zahme Tiere ein schändlicher Anblick sind und die Moral-

Verkleidung brauchen, — daß der ‚inwendige Mensch‘ in Europa eben lange nicht schlimm genug ist, um sich damit ‚sehen lassen‘ zu können (um damit schön zu sein —). Der Europäer verkleidet sich in die Moral, weil er ein krankes, kränkliches, krüppelhaftes Tier geworden ist, das gute Gründe hat, ‚zahm‘ zu sein, weil er beinahe eine Mißgeburt, etwas Halbes, Schwaches, Linkisches ist . . . Nicht die Furchtbarkeit des Raubtiers findet eine moralische Verkleidung nötig, sondern das Herdentier mit seiner tiefen Mittelmäßigkeit, Angst und Langeweile an sich selbst. Moral putzt den Europäer auf — gestehen wir es ein! in's Vornehmere, Bedeutendere, Ansehnlichere, in's ‚Göttliche‘ —“

Ich frage: hat man in dem ganzen öden Für und Wider jener Kämpfe nur ein Mal dieses oder ein ähnliches Zitat, mit voller geistiger Überlegenheit kräftig hinein geworfen, vernommen? Und doch hätte dergleichen nicht nur vortrefflich die wahre Signatur für den derzeitigen Stand unseres „intellektuellen“ Bewußtseins, des „zeitgenössischen“ Bildungsgrades überhaupt abgeben können — zum Unterschiede jedenfalls vom Reichstags-Banausentum und einem unfruchtbar kannegießernden Bierbank-Philisterium; es hätte auch den Nagel in dieser Sache unbedingt auf den Kopf getroffen, die gesammte Situation überhaupt wesentlich klären und den Wesenskern des Ganzen mit einem Male bloß legen müssen! Anstatt, der großen Weltuhr kundig, zu sagen: es hat am Zeiger der Zeit ganz im Allgemeinen wieder einmal einen kräftigen Ruck vorwärts gethan; anstatt lieber ganz reinen Tisch und vollen Ernst zu machen; anstatt das Kind auch einmal beim rechten Namen zu nennen und mit eiserner Konsequenz nunmehr darauf hin zu weisen: „Wir stehen heute vor diametralen, unüberbrückbaren Gegensätzen und haben uns füglich zu entscheiden, was wir haben, welchem wir folgen wollen — dem ‚Christentum‘ oder seinem Antipoden, der Antike, im Sinn echter ‚Renaissance-Kultur‘ . . . statt dessen kämpfen wir hübsch flott wieder den alten, abgestanden national-liberalen „Kulturkampf“ nur gegen „ultramontanen“ Klerikalismus und „orthodoxe“ Prüderie. „Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!“ Und siehe da — die Grundfrage, das

Haupt-Thema und Kardinal-Problem der Zukunft, sie werden uns dabei kläglich wieder verschüttet: wie denn leider schon der augenscheinliche Vorbote dieser ganzen Bewegung, Rud. Huchs Mahnruf „Mehr Goethe!“ (Berlin, bei H. G. Meyer), durch seine unangebrachte Polemik gerade gegen Nietzsche's bedeutsame Kulturanregungen sein allenfallsiges Verdienst reichlich wieder wett gemacht und eher Unheil als Segen gestiftet hat.

Da quälen sie sich denn herum, die Wortführer des angeblich so neuen Ideals, in ihrer wohl-feilen „Presse“ — entweder, weil sie unklar über die Quintessenz, ununterrichtet über die Grundvoraussetzungen noch geblieben sind und das schlechthin Unvereinbare gerne vereinigen möchten; oder aber, weil sie nicht entschieden genug Farbe zu bekennen wagen vor jenen „Vielzuvielen“, welche sich dem allzu umfassenden „Bunde“ bereits wieder angeschlossen haben, der eigentlich nur „Einzige“ in sich fassen dürfte: — quälen sich ab, sage ich, in trivialer Polemik z. B. gegen die sächsischen „Sittlichkeitsvereine“ (welche von ihrem Standpunkte aus ganz gut „witterten“ und in dunklem Drange sich ihres rechten Weges wohl bewußt blieben), auch (im Fall Reicke) gegen das Berliner Konsistorium oder die „Kgl. preußische Kreuz-Zeitung“ (welch' letztere dem „Goethe-Bunde“ mit gutem Fug eine Musterkarte der bekannten Gegen-Aussprüche vorübergehender Stimmungen und christlicher Anwandlungen bei seinem Schutzpatron Goethe gelegentlich zusammen gestellt hatte). Aber sie übersehen in ihrem „aufgeklärten“ Eifer ganz, daß ein „Goethe-Bündler“, der das Christentum gegen öffentliche Angriffe nicht verteidigt, doch wirklich in einem „Konsistorium“ nicht mehr an seinem Platze ist. Sie scheinen selbst harmloser Weise gar nicht zu wissen, daß zumal bei erhabenen Geistern, die sich in ihrer geistigen Entwicklung nicht ein für alle Mal fest legen lassen oder einschwören können, wie eben bei einem Goethe, im Verlauf eines ganzen, langen Lebensganges Widersprüche der eigenen reichen Natur sich notwendig einstellen müssen, als welche beiden Richtungen dann zuletzt Recht geben wollen und also keinem Teile das Privilegium absolut sichern, die geniale Erscheinung als Ahnherrn gerade für sich allein in Anspruch

nehmen zu dürfen.*) Ja, zu den Ohren dieser armen, durch die Anforderungen des Tages allzu Beschäftigten scheint die Kunde no gar nicht gedrungen zu sein, daß — nach dem heutigen Stande wirklich „fortgeschrittener“ Wissenschaft (Nietzsche, Wundt) — die Frage aufgeworfen werden konnte und selbst die Untersuchung darüber bereits so ziemlich abgeschlossen ist, ob es nicht doch am Ende ganz verschiedene Stadien, Grade und Anschauungen von „Sittlichkeit“, und zwar in ihrer Art naturnotwendiger, vollauf berechtigter Weise, giebt: so daß also zunächst einmal eine durchgreifende „Kritik der moralischen Wertschätzungen“ als solchen weit eher am Platze wäre. Oder hat man hierbei nicht etwa folgendes Resultat gezeitigt? Thatsächlich haben nicht nur jedes Volk, jeder Stand und jede Gesellschaftsschicht ihre besondere Moral, welche aus den „Sitten“ sich organisch entwickelt — es existieren überhaupt im Wesentlichen zwei durchaus gegensätzliche Grundströmungen „sittlichen Bewußtseins“: das einer vornehmen und das einer niederen Kultur und Rasse (je nach Rechtfertigung durch Tugenden eines aufsteigenden oder aber eines niedergehenden Lebens). Ein ernster Meinungsstreit darüber zwischen den beiden heterogenen Parteien, im Geiste etwa einer „ethischen (Normal-)Kultur“, bleibt zuletzt also ein völlig müßiger, schlechtweg vergeblicher. Ja, diese noch immer im Moral-*cant* befangenen „Guten und Gerechten“ scheinen bis *dato* nicht einmal darüber zur Vernunft gekommen zu sein, wie hüben und drüben sogar das große Schlagwort „Kultur“ in ganz verschiedenem (geradezu entgegen gesetztem) Sinne fällt. Daß es dort (als Begriff einer „christlichen Kultur“): Beschneidung des wilden Wachstums mit der Schere — nach dem altruistisch-kommunistischen Richtmaße der Gesammtheit: Zähmung des tierischen Egoismus zu Gunsten einer Allgemeinheit (Staat, Kirche, Gemeinde ꝛc.) bedeutet; wie es hier dagegen (im Munde der „Goethe-Bündler“, wofern sie sich als echte „Renaissance-Menschen“ und als Träger

*) Vgl. hierzu die sehr vernünftige Betrachtung Carl Mönckebergs: „Goethe, Weltanschauung und Goethebund“ — „Lotse“, I. Jahrg., Heft 13, S. 437 f.

des ausgesprochen heidnischen Ideales nur auch begreifen wollten) so viel wie: selbstherrliche Auslassung des Individuums, selbstbewußte Auslebung der eigenen Persönlichkeit allein nur besagen kann — nach der Gleichung: „Kultur" = Pflege und Entfaltung der natürlichen Anlagen, Anbauung des Eigenbodens und seines erdischen Ackerlandes. Einmal bedeutet da „Erziehung" so viel als Zuchtrute, das andere Mal aber so viel wie Auf-, Heraus- und Hinanziehen; dort Züchtigung und hier Züchtung! Man streitet sonach, genau genommen, um des Kaisers Bart, wenn jeder der Gegner dieses Wort als ungeprüfte Losung wacker „voll und ganz" allerwege im Munde führt; denn hier liegt je nach der gegebenen Basis doch eine vollständige „Umwertung" der Werte des bezüglichen Begriffes vor, welche jede Einigung von vorne herein ausschließen muß. Meint man es jedoch einmal ehrlich im griechischen Geiste — dann wenigstens auch: Visier ab! . . . „In der That, ja — wir haben eine andere Sittlichkeit in uns, als ihr, und sind — mit oder ohne eure gütige Erlaubnis — sogar noch stolz darauf!"

Sind wir damit nunmehr auf die ganze, abgründige Tiefe des hierdurch aufgerollten, ungemein schwierigen und von liberalem Zeitungsgeschwätz sicher nicht zu bewältigenden, Problemes geraten, so läßt sich unschwer auch erkennen, welche Fatalitäten sich erst ergeben müssen, wenn man jenen „unentwegten" Versuch macht, alle diese ungereimten Dinge, durch eine enthusiastische Popularisierung der eigentlichen Idee in Form von „Goethe"-Bündnissen über das ganze Land hin, mit allen möglichen und unmöglichen Strebungen auch noch zu verquicken. Daß doch alle solche Ideen immer gleich zu „Ringen" und Zusammenrottungen *en masse* bei uns eingefangen werden müssen — damit nur ja kein individuelles Leben von selbst mehr treiben und sprießen kann, nichts im Stillen organisch werden noch sich auswachsen darf, und damit alles, auch das Beste, immer gleich im Keime erstickt, in seiner schönsten Blüte barbarisch geknickt werde! So und so oft galt es da schon ein herrliches „*Hic Rhodus — hic salta!*" . . . und immer wieder ward in wilder Hast daran hübsch „vorbei geschossen". Wieder und wieder finden wir dann den *nervus*

rerum der heiligen, tief ernsten Sache Kultur, „das Eine, was not thut", aus purem Ungeschick oder täppisch zugreifendem Ungestüme leichtsinnig „verbummelt" — wenn wir nämlich nach einiger Zeit wieder aufschnaufen, zum Sammeln blasen und die zurück gelegte Laufbahn nun überblicken! *Quousque tandem* ...?

Es ist schon der wahre Jammer — zum Erbarmen, und nur die wohl bekannte Elegie auf die „verpaßten Gelegenheiten", die ich damit anstimme. Ich will daher lieber ab brechen ..., spricht doch soeben ein „moderner" Staatsmann, der erste Beamte des Reiches, zubem an geweihter Stätte und vor versammeltem Volke, von der „Goethe-Kultur", die uns Alle als Bildung durchdringen müsse, und stellt dabei Goethe doch nur wieder in eine „nationale" Parallele mit — Bismarck. „Die Goethe-Bündler triumphieren."

Aktion und Passion von Oberammergau

(1900)

„Ecce homo!"

1. Die Hauptprobe

Die große Generalprobe zum Passionsspiel, abgehalten vor einem Parterre von Kennern, Liebhabern und den hierzu besonders eingeladenen Gästen (zumeist Vertretern der Presse aus aller Herren Ländern), sie ist vorüber. Am Sonntag hat sie stattgefunden — am 24. Mai, dem Himmelfahrtstage, beginnt nun die große Reihe der öffentlichen Aufführungen, die sich (an Sonn- und Feiertagen gegeben) mit 27 Vorstellungen, im Bedarfsfalle noch mit Nachspielen am darauf folgenden Tage, bis zum 30. September hin ziehen sollen. „Guat is 'ganga — nix is' passiert!"... um im landesüblichen Idiom das Resultat der Sache gleich auf eine knappe Formel zu bringen: „alles hat geklappt" — bis auf die verflixte Eisenbahnlinie Murnau-Oberammergau, deren gloriofer Betrieb ein „allgemeines Schütteln des Kopfes", und nicht grade unter den Vertretern des „Zopfes", veranlaßte. Und in der That, wenn wir hier von einer Beantwortung der Frage ausgehen wollen: wer seine Sache bei jener „Hauptprobe" wohl am besten gemacht hat, so muß unbedingt bekannt werden, daß die neu angelegte, direkte Verkehrs-Route bei dieser internationalen Prüfung am schlechtesten bestanden, und nächst dem leider auch die Organisation des „Münchener Journalisten- und Schriftsteller-Vereines" noch am wenigsten gut abgeschnitten hat.

Auf Einladung des letztgenannten Fachgenossen-Vereins, der sich im Übrigen für eine angenehme, das will sagen: praktische und vortheilhafte Gestaltung des Festspiel-Besuches kollegialiter die redlichste Mühe gegeben hatte, fuhren am Sonnabend, dem 19. ds., Nachmittags bald nach 2 Uhr zwei Extrazüge mit mehr oder minder beglaubigten „Rittern vom Geiste“ (Männlein wie Weiblein) — im Ganzen wohl etwas über 500 Teilnehmer — vom Zentralbahnhofe ab — lustig, wie das feuchtfröhliche Völkchen unserer Helden der Feder ja immer ist, trotz des wenig versprechenden Regenwetters den bayrischen Alpen entgegen. Der erste dieser Sonderzüge soll glatt bei seinem Ziel angekommen sein. Er hatte im Ganzen wohl auch weniger Wagen-Material. Der zweite aber war augenscheinlich für die ganz beträchtliche Steigerung von Murnau nach Bad Kohlgrub hinauf zu sehr belastet: er blieb — ein fatales Vorkommnis, wie man's auch nehmen mag, für den bevorstehenden Verkehr dieses Sommers — unter noch obendrein ganz abscheulich kalten *Schneewehen* in der Hochluft, mitten auf der Strecke, einfach stecken. Es pfiff, riß und rüttelte, keuchte und fauchte, pustete und dampfte aus Leibesnöten zweier Vorspannmaschinen, und pfiff wieder — aber es kam nicht vom Flecke! *Ein* Glück, daß die ausgezeichneten neuen Bremsen nach *rückwärts* prompt ihren Dienst thaten, sonst wäre es am Ende — bei dem starken Gefälle in wahnsinniger Progression — gen Murnau zurück gegangen und auf den von dort fahrplangemäß fälligen, nachfolgenden Personenzug zerschmetternd hinab gerollt! Nun, *so* schlimm ist es ja — Preis der Technik! — noch nicht gegangen. Was schon von Murnau aus hätte geschehen sollen, es wurde hier, doch etwas spät, ausgeführt: der Zug nämlich| zur Hälfte geteilt und in zwei Partieen allmählich über Kohlgrub herauf gefahren. Mit $1^1/_2$ stündiger Verspätung langte dieser Teil des Festzuges an seinem Bestimmungsort endlich an — der letztfällige reglementmäßige Eisenbahnzug dieses Abends soll Oberammergau, Dank diesen Verkehrserleichterungen, allerdings erst gegen Mitternacht erreicht haben.

Man kann sich denken, was für Witze gerissen und welch' lose Redensarten von den boshaften Insassen über dieses Abenteuer

los gelassen wurden, nachdem die Gefahr und die Unsicherheit der Situation erst einmal vorüber war. Daß „Lokomotive“ — wie *lucus a non lucendo* — offenbar von „Stehenbleiben“ sich herschreibe, und „Alles, was recht ist: aber man müsse doch sagen, daß einem für sein Geld hier sehr viel geboten werde!“ — das waren so ungefähr noch die harmlosesten jener beißenden Satiren, mit denen man sich gegenseitig die gute Laune zu erhalten und über die fatale Lage hinweg zu helfen suchte. Jedes Kolloquium ratlos-beratender Zugführer etc. ward, in Erinnerung an die gleich nach Eröffnung der Linie vorgekommene viermalige Entgleisung an einer und der selben (mittlerweise übrigens tadellos ausgebesserten) Stelle, jovial als „hohe Entgleisungs-Kommission“ begrüßt, und von „programmmäßigem Aufenthalt zur Besichtigung der herrlichen (natürlich total umnebelten) Naturschönheiten“ viel gesprochen. Ja, man gelangte vorübergehend schon dazu, „Passion“ in ironischem Sinne recht unheilig als „sonderbares Vergnügen“ zu nehmen, oder den Ausdruck, galgenhumoristisch-frivol genug, in „Patience“ sich umzudeuten. Und so, wie ich meine gesch. Herren Kollegen vom „Draht“ und von der Feder nun einmal kenne, nahmen sicherlich die selbige Nacht noch Telegramme nach allen Himmelsgegenden blutige Rache an dem ihnen so grausam widerfahrenen (und gewiß auch vermeidlichen) Ungemache. Ich für mein bescheiden Teil glaube also jedenfalls, den Kutschern und Omnibus-Führern von Oberammergau und Umgebung braucht nach solchen Erfahrungen ob der drohenden Eisenbahn-Konkurrenz vorläufig noch nicht allzu bange zu werden.

Fällt dieser ominöse Zwischenfall der großen Haupt- und Staats-Probe fraglos nur der zuständigen Eisenbahn-Verwaltung zur Last, so kann darüber wohl kein Zweifel bestehen, daß auch das vom oben genannten Vereine getroffene Arrangement der Karten-Verteilung für Quartier und Theater an Ort und Stelle selbst um ein gut Teil praktikabler, zum Mindesten einfacher hätte ausfallen können. Den Personen, die sich der Sache angenommen hatten, unsere Hochachtung! Den Herren, die sich in liebenswürdiger Bereitwilligkeit zu diesem Dienst aufopferten, ausdrücklich alle Anerkennung! Aber es lag am „System“, daß

es so manchen Nörgler an der Spötter Tische gab; und ich wette, den geschulten Ortseinwohnern wäre dergleichen geläufiger und — allgemein befriedigender von der Hand gegangen. Haben sich doch auch deren lokale Maßnahmen und eigenen Einrichtungen zur Aufnahme wie Verpflegung der zahlreichen Gäste (es waren mehrere tausend Besucher zugereist, denn die Hauptprobe war auch gegen Eintritt bereits zugänglich) bei diesem Anlasse ganz vortrefflich schon bewährt. *Chacun à son goût* — und jeder nach seinem leibhaftigen Augenscheine: von mir aus kann „Pension Luitpold" (das Haus des Kaufmannes Franz Rutz, Nr. 62 — in bester Lage, mitten im Orte, unweit der Post) als reinlich, behaglich, freundlich und den Preisen nach wohl angemessen mit allerbestem Gewissen warm empfohlen werden. Und wer in der großen ($1^1/_2$ stündigen) Mittagspause des Festspieltages ein angenehmes, vom Theater nicht allzu weit entlegenes Plätzchen mit guter Küche, aufmerksamer Bedienung und zivilen Preisen sucht, der sei auf das Haus Lechner „Zum stillen Bethanien", *rectius:* „Zur stillen Bodega", mit Nachdruck hiermit verwiesen. Herr Anton Lechner, Nachkomme einer mit dem „Spiele" selbst seit Generationen eng verwachsenen Familie und Sohn z. B. des „Judas" von 1880, führte darin mit aller Umsicht die Geschäfte des Gastwirtes und hat mir gezeigt, daß er mit eben solcher Ruhe und Würde über Mittags zu „repräsentieren" weiß, wie Vormittags und Nachmittags den ersten Tenor im „Chore" zu singen versteht: ein sehr sympathischer Eindruck für uns nervöse Großstädter, die bei solcher Zwei-Teilung des Amtes wahrscheinlich „aus dem Häuschen" gerieten. Thut man noch ein Übriges mit vorheriger Bestellung, etwa beim Vorbeigehen zur Morgenvorstellung, so kann man sicher sein, sein Mittagsmahl in vollster Muße zu genießen. Auch im Fuhrwesen u. A. habe ich nirgends eine Überforderung bemerkt — im Gegenteile hat mich ein Einspänner nach einigem Zureden sogar unter der offiziellen Taxe die herrliche Ettaler Bergstraße bis Oberau zur Bahn Garmisch-Murnau nach Schluß der Vorstellung hinab gefahren.

Ganz musterhaft bei dieser Generalprobe hielt sich übrigens

noch das Wetter. Man kann im Allgemeinen den Festspiel-Reisenden eine angenehmere Atmosphäre bei Einfahrt in's Gebirge, einen schöneren Vorabend und zur Vorstellung selbst wärmere Temperatur von Herzen wünschen. Das Wetter an sich kann aber — nach anscheinend ungünstiger Konstellation am Vortage — wirklich nicht besser aushalten, sich nicht freundlicher gestalten, noch herrlicher unter'm Spiele selbst sich aufklären, als es hier geschah — so daß man also auch von dieser „Probe auf's Exempel", nicht minder als von den ausgezeichneten Diensten, welche die diesmal ganz neu errichtete, gedeckte Zuschauerhalle vor der offenen Bühne akustisch und physikalisch that, vollauf befriedigt sein konnte. Ob freilich die „Aesthetik des Theaterbaues" durch die schmucklos sich präsentierende, ausschließlich dem praktischen Bedürfnisse angepaßte Eisenkonstruktion in Bogenform besonders gewonnen hat, das steht wieder auf einem anderen Blatte. Mag man den etwas nüchternen Eindruck des Ganzen nach oben und außen hin durch einen weiteren Giebelaufbau im Bühnenhausstil auch maskiert haben: es wirkt, von innen gesehen, doch nur *à la* Anhalter Bahnhof in Berlin und ist, ohne Säulenkulissen od. dgl. als Akzenten der baulichen Gliederung, zum Mindesten eben noch kein Bayreuth an Adel der erhebenden wie günstig vorstimmenden Wirkung. Manche, die das Oberammergau von 1880 und 1890 schon kannten, wollten sogar behaupten, daß der früher beobachtete unvergleichliche Reiz des freien Ausblickes in die Natur-Umgebung erheblich eingebüßt habe. Ich muß mich persönlich eines Urteiles hierbei enthalten, denn ich weilte zum ersten Mal im Ammergau und kann also nicht vergleichen. Ich darf und will nur sagen, daß Viele mit mir die gedeckte Halle Angesichts der unsicheren, sehr frischen Witterung des Vormittags als eine unsägliche Wohlthat immerhin empfunden haben. —

Gehen wir aber, nach all' diesen Präambulis, zum ernsten Spiele d. h. zur eigentlichen Generalprobe selber nunmehr über, so kommen wir da gleich zur großen Hauptsache: die (notwendig gewordene) diesjährige Neubesetzung einiger der wichtigsten Rollen hat dem Ganzen nicht nur nicht geschadet, sondern gereicht

ihm sogar in einigen Teilen offenbar zu entschiedenstem Vorteile. Ich habe ja den früheren Christus-Darsteller M a y r aus den oben bereits berührten Gründen seinerzeit nicht gesehen. Ich muß aber offen gestehen, ich kann heute die hohe Begeisterung kaum begreifen, die man dem (zur Zeit schon vollständig ergrauten) Mann ehedem allenthalben entgegen gebracht hat. Noch jetzt zwar eine stattliche Figur und imponierende Erscheinung, giebt er sicherlich einen ungemein würdevollen „Prologus“, einen überragenden Mittelpunkt für den ernsten Chorus ab, den er in gemessenem Schritt und mit gravitätisch feierlicher Gebärde im Auftritt, bei der schrägen Halbteilung vor dem Mittelvorhang, beim ruhigen Zusammenschluß und der Wiederzusammenrollung (wenn ich so sagen darf) wirksam zu führen weiß. (Daß just der unter s e i n e r Leitung stehende linksseitige Teil des Chores am N a c h m i t t a g e weniger „Appell“ als der rechtsseitige o h n e ihn bewies, insofern er durch mehrmaliges Zu-spät-Eintreffen auf der Szene merkbare Kunstpausen hervor rief und in unliebsamer Weise durch Einstimmen im Orchester erst herbei gerufen werden mußte, — das wollen wir gerne noch auf Rechnung der „Hauptprobe“ setzen.) Aber ich kann mir nun einmal nicht denken, daß dieser Zusatz von Pose für die Christus-Figur gerade eine erwünschte Zugabe gewesen sein soll. Und — ganz abgesehen von der nicht eben fein gebildeten Nase, er hat im Grunde doch ein nur mäßig anziehendes Organ, und seine Deklamation der meist in horazischen Strophen gehaltenen, vielfach sehr schönen Prolog-Verse ließ stilistisch oft recht zu wünschen übrig, je mehr man sich gerade dann von seiner, stets als sonor und ausdrucksvoll gerühmten, Vortragsweise nach mündlichen u. a. Berichten glaubte erwarten zu dürfen.

Um so ungeteilter mag dafür die Bewunderung für den neuen, derzeitigen „Christus“: Anton L a n g, ausfallen, um so einhelliger sich das Urteil für ihn entscheiden. Jeder Zoll eine Künstler-Natur (man hört nebenbei auch von poetischer Begabung), so darf es da wohl heißen! Nicht allzu groß von Statur und darum auch körperlich nicht ohne Weiteres seine mitspielende Umgebung überragend, aber in der gesammten Körperlichkeit plastisch

wohlgeformt, ausgestattet mit einem ungemein einnehmenden Äußeren, zumal überaus schönen und edel geschnittenen, mild wirkenden Zügen, dazu von vornehmstem Gang und in allen Details nobel durchgebildeter Gebärde, ist er ganz bestimmt der sympathischeste und überzeugendste Christus (nach dem weicheren, blonden Typus), der sich unter den gegebenen Verhältnissen heute finden läßt. Wenigstens meine ich eine Art Recht zu haben, dies auszusprechen, hatte ich doch schon eine Reihe weniger berühmter Christus-Darsteller, z. B. in Brixlegg u. a. O. kennen zu lernen Gelegenheit. Kurz, nehmt alles nur in allem: unbeschadet des noch etwas ungeübten Organes, das weniger gaumigen Klang und einen etwas sanfteren (lyrischen) Timbre vielleicht noch vertragen könnte, eine vollgültige, ebenso ergreifende wie wahrhaft ideale Verkörperung der großen „Passion" — ein in jedem Sinne geglücktes Experiment und ganz ausgezeichnetes Debüt des erst 25 jährigen Darstellers, seines Zeichens Töpfermeister von Oberammergau!

Einigermaßen hinter diesem dominierenden Eindrucke zurück stehen mußte da wohl oder übel die neue „Marien"-Gestalt der Anna Flunger, — wie denn schon in dem ganzen Spiele dort überhaupt „Maria" erfreulicher Weise nicht eben, wie sonst nach katholischem Brauch, im Vordergrunde steht und nirgends als „heil. Gottesmutter" (nach strengem Dogma) begrüßt, sondern immer nur tief menschlich „beste Mutter" (des „besten Sohnes") genannt wird. Nicht gerade an Vornehmheit und Würde des Ausdruckes in Physiognomie, Haltung und Gebahren ließ sie etwas Wesentliches vermissen; aber ihre Stimme ist nicht eben so glücklich, daß sie überall hin gleich durchdränge und allenthalben gleich gut ansprechen könnte. Auch verriet ihre Rede einen leichten Anflug von klosterhafter Diktion, mehr weinerlich im Klange, als daß sie jener Gemütsstimmung entflossen wäre, da die Seele weint und der Schmerz des körperlichen Mitgefühles dem Herzen die Worte erpreßt. — Wohl angängig, wenn schon nicht besonders hervorragend, waren sodann auch noch die neu anvertrauten Gestalten des „Petrus" (Thomas Rendl), der „Magdalena" (Bertha Wolf) — alles andere, schon von

früher her Bekannte in der Besetzung, wie mir Kenner versichern, auf der vollen Höhe der alten Darstellung; der neu gestellte „Kaiphas“ von Sebastian Lang endlich eine charakter- und kraftvolle Persönlichkeit von gutem (richtiger ausgedrückt: schlechtem) Einfluß im Rahmen des Ensemble's, deren Repräsentanten ich nur die völlig sinnlose Betonung bei den Worten „Er soll schreiben, daß er gesagt habe: Ich bin der König der Juden“ recht übel genommen habe. — Weil wir übrigens hier schon bei dem Namen „Lang“ angelangt sind, der bei „dem“ Oberammergauer Passion bekanntlich eine so große Rolle spielt, so sei nur kurz hier vermerkt, daß außer beim „Christus“ und „Kaiphas“ auch noch in der Gestalt des „Rabbi“, des „Herodes“ und einer Chorsängerin, sowie (hinter den Kulissen) durch den Leiter des Spieles selbst: Bürgermeister Joh. Ev. Lang, und den Regisseur: Ludwig Lang (Vorstand der Schnitzschule), jener Name glanzvollst vertreten war. Man könnte somit fast versucht sein, von einem Siege der „Dynastie Lang“ auf der ganzen Linie zu reden, wüßte man nicht, daß es sich hier doch noch um ganz verschiedene Glieder sehr unterschiedlicher Stämme handelt.

Daß kleine Versehen, wie z. B. das zu frühe Einfallen des Donners unter der Kreuzigung, oder das Versagen der Longinus-Lanze (beim Blutstich an der Seite), von der Hauptprobe bis zur offiziellen Vorführung endgültig beseitigt sein werden, dafür bietet uns eine Gewähr die Thatsache, daß die Fama von diesen Unterlassungssünden als einer Art „Schande“ sich bereits bei den nicht am Spiele beteiligten Einwohnern durch den Ort verbreitet hatte, bis man nur vom Theater nach Hause kam. Es scheint dort zu Lande also gleichsam eine Lynch-Kritik zu existieren, die ihres Amtes waltet, noch ehe die professionelle Kunst-Polizei ihren Spruch gesprochen. Glückliches Oberammergau!

2. Die Musik des Spieles

Der Musiker, der zum Spiele nach Oberammergau kommt, macht dort ganz eigentümliche Erfahrungen. Hat er sich freilich

als Musiker entsprechend darauf „vorbereitet“, so wird ihm vielleicht auch die vor 20 Jahren ausgegebene Broschüre des Komponisten Cyrill Kistler bekannt geworden sein: „Das Passionsspiel zu Oberammergau in musikalisch-dramatischer Hinsicht“ (zweite, sehr vermehrte Auflage; München bei Jean Schwarz) — er wird dann wenigstens keine allzu großen Überraschungen mehr erleben. Immerhin wird, fürcht' ich, schon der Aufmarsch der Dorfmusik (mit Feuerwehr etc.) am Vorabend, oder die „Bauernreveille“ am Festspieltage selbst, seine in diesem Punkt an und für sich schon sehr niedrig gesteckten Erwartungen noch erheblich unterbieten. Und leider muß man es sagen, daß diese Art von Musik das trübe Omen für alles Folgende zugleich abzugeben hat, so recht eigentlich die „Signatur“ der ganzen Passionsmusik bildet. Während wir, durch Wagner'sche Kunst und Bayreuther Geist hindurch gegangene „Kulturmenschen“ als die weihevollste Art, das heilige Mysterium einzuleiten und uns in Stimmung zu versetzen, eine allgemeine Pilgerfahrt bei eintretender Dunkelheit zu der, von König Ludwig II. dem frommen Orte gestifteten Kreuzigungs-Gruppe wohl empfinden würden, welch' letztere dann, bei völliger Dunkelheit, unter dem Blasen einiger leichter Choräle oder Absingen passender *a capella*-Chöre der klassisch katholischen Kirchenmusik, entsprechend etwa zu beleuchten wäre — begrüßt uns hier, wie Kistler treffend bemerkt, ein Überrest alter Landwehr-Herrlichkeit, der zu Turn-, Sänger- und Schützenfesten wohl passen mag, aber hier alles Andere eher denn „stilvoll“ berühren will. Daß doch (hier, wie beim Böllerschießen an Frohnleichnam, oder beim Kirchweih-Fressen, -Saufen und — -Raufen) die alten, schlechten — heidnischen Götter, trotz aller „Passion“ und „Herrgottschnitzerei“, unter diesen Menschen nicht auszurotten sind!

Aber, wie gesagt: wenn es nur wenigstens dabei bliebe, man wollte ja noch zufrieden sein, mit einem heilen Auge davon zu kommen. Man weiß es ja nachgerade, was die unvergleichliche Wirkung der Ammergauer Passion — allen Widerständen zum Trotze — zuletzt immer wieder ausmacht. Die gewichtige Voraussetzung, daß hier eine ganze Gemeinde als solche, mit genossenschaftlichem Zuge und Bewußtsein, sich zu „Fest-Spielen“ freudig

zusammen gefunden und zusammen gethan hat; die eigenartige (übrigens mehr 7—8-, als gerade „dreiteilige") Mysterien-bühne, die zwar für die „christliche" Historie einen etwas zu sehr antikisierenden Rahmen abzugeben scheint, aber doch einen überaus lebendigen Wechsel, so viel bunte Mannigfaltigkeit und Reichtum der Enthaltung gestattet; die ergreifenden, rein menschlichen Motive der großen Handlung, deren — fast möchte man sagen: lyrische — Momente in „lebenden" und bewegten „Bildern" immer wieder den Vorzug haben werden; die schlichte Einfalt, warme Innigkeit der Sprache und echte, tief poetische Empfindung in Daisenbergers gar nicht so schlechtem Passions-Texte, der nur durch die allzu einläßlichen psychologischen Motivirungen der dramatischen Zwischenglieder, die langwierigen Gerichtsverhandlungen und Verhöre („die reine deutsche Reichtagssitzung!" — sagte ein Herr hinter mir zu seinem Nachbar) hin und wieder einigermaßen ermüdet; endlich die Einführung des (ebenso Anteil nehmenden wie auch wieder ablenkenden) „Chores" von 34 Personen aller Stimmlagen mit einem „Prologus"-Spruchsprecher, in seiner ernsten Würde, dem gemessenen Auftreten und der ein Übermaß der Empfindung eindämmenden, gehaltvollen Ruhe: — das alles sind charakteristische Faktoren und besondere Vorzüge, ergiebt aparte Qualitäten und tief gehende Wirkungen, die ihres Eindruckes auf ein empfänglich Gemüt sicher nicht verfehlen werden. Schade nur, daß man dabei immer wieder hervor heben muß, wie diese Wirkungen und Eindrücke nicht etwa mit Hülfe der begleitenden Musik, als eines zugehörigen Elementes und Bestandteiles zum Ganzen, sondern trotz und ungeachtet ihrer zu Stande kommen, so daß man C. Kistlers Resumé schließlich nur von Herzen mit unterschreiben kann: „Ich schwärme und bin begeistert für das Gesehene, aber das Gehörte muß ich ablehnen."

Daß Kistler, der es schließlich bis zum Wortspiele „Dubler-Musik" für den von Lehrer Dedler (aus den 10er Jahren des 19. Jahrhunderts) herrührenden Tonsatz brachte, — daß er mit dieser seiner „Pauke" auf die Oberammergauer Musik nicht etwa allein steht, das zeigt uns übrigens der Anhang seines Schriftchens,

wo er vor Allem die Polemik einer so ausgezeichneten Autorität wie Franz Witt dagegen anzuführen hat. Ebenso soll Meister Franz Liszt mit der Erklärung: „daß ihm die Musik zum Passionsspiel jeden Eindruck des Ganzen verwischt habe", der Witt'schen Meinung darüber vollständig beigepflichtet, und auch der ehemalige Münchener Domkapellmeister C. Greith sich ganz im Sinne Liszts und Witts nur ausgesprochen haben; während sogar in der klerikalen „Augsburger Postzeitung" ein gewisser H. (Haberl?) schon vor 1880 das Ding kräftig genug beim rechten Namen nannte. Nun könnte man ja immer noch glauben, daß die Genannten, aus blasierter Verwöhnung ihrer eigenen stolzen Kulturhöhe heraus, vielleicht mit ganz falschen Ansprüchen schon dort hin gegangen seien, wo man doch nach den gegebenen Voraussetzungen und den vorhandenen Mitteln nie und nimmer eine „Passions"-Musik wie die von Schütz, Händel oder Bach, einen Liszt'schen, Draeseke'schen oder auch nur Rubinstein'schen „Christus", keine C. Franck'schen „Seligkeiten" noch ein Wolfrum'sches „Weihnachtsmysterium", gewöhnt etwa an „Parsifal"- oder „Tedeum"-Klänge (von Wagner, Berlioz oder Bruckner), sich gewärtigen dürfe. Selbst C. Kistler, wenn er (S. 1) die Verteidiger Dedlers „Offenbachianer im schlimmsten Sinne des Wortes" nennt, mag uns vorübergehend wohl den Eindruck machen, als ob er sich von vorne herein auf einen falschen Standpunkt gestellt, sich auf den Gesichtswinkel einer Dorf-Musik und Bauern-Bühne einzustellen überhaupt gar nicht so recht verstanden habe. Und ein ganz ähnlicher Gedanke scheint denn auch dem offiziellen Communiqué wieder zu Grunde zu liegen, das man heuer nach Eröffnung des Spieles an einigen Orten lesen konnte — des Inhaltes etwa: „Es sei nur zu billigen, daß die Oberammergauer — in echt konservativem Geiste — dem Drucke der öffentlichen Meinung gegen ihre gute alte Passionsmusik nicht gewichen seien. Wer sollte denn einen musikalischen Part, der über das Niveau einer einfachen Kirchenmusik hinaus gienge, dortselbst aufführen? Überdies noch sei es ja Gesetz, daß zu den dramatischen und musikalischen Leistungen lediglich Ortsangehörige heran gezogen werden dürften." — Hier gilt es also, endlich einmal

mit einem alten Vorurteile aufzuräumen und womöglich durchgreifende Aufklärung zu schaffen; denn hier handelt es sich um lauter eitle Trugschlüsse und schlechterdings ganz taube Nüsse.

Was vor Allem den Einwand der „Ortszugehörigkeit" beim Komponisten anlangt — ein Argument, das den Eindruck der Stichhaltigkeit allerdings für einen Augenblick erwecken könnte, so ist dieser nur zum Teile richtig. Es sei hier nur ganz nebenbei bemerkt, daß der Passions-Dichter, geistlicher Rat Daisenberger (an dessen Text man mit berechtigter Pietät so sehr hängt), zwar Pfarrer von Oberammergau, aber bei Leibe nicht dort gebürtiger Einheimischer war. Allerdings stammte er aus dem Nachbar-Dorfe Oberau an der Ettaler Straße und war lange Jahre „Ministrant" zu Oberammergau gewesen, also mit dem Ammergauer Passionsspiele wohl von Jugend auf schon selber verwachsen. Und es ist kein Zweifel, daß zum Mindesten einem, dem ganzen Milieu der dortigen Gegend entsprossenen Komponisten, wenn überhaupt vorhanden, der Vorzug vor Anderen gebühren dürfte. (Das Experiment einer modernen Aufbügelung der Musik durch Max Zenger war daher auch vom Übel.) Indes, wir sehen schon daraus: in solcher Ausschließlichkeit wäre der Grund allein der Dedler'schen Musik gegenüber ziemlich hinfällig. In Sonderheit jedoch haben wir hier einmal schärfer auch zwischen „Produktion" und „Reproduktion" noch zu scheiden.

Verweilen wir bei letzterer zuerst, so wäre dabei fest zu stellen, daß Gesang und Instrumentalspiel in der überwiegenden Mehrzahl der Nummern — im Hinblick auf die zur Verfügung stehenden Kräfte und das sich nun einmal darbietende Material — durchaus nicht etwa schlecht, ungeschult, unvermögend zu nennen sind. Die musikalische Begabung ist in der dortigen Bevölkerung wirklich vorhanden, und mit ihr würde (in entsprechendem Rahmen) wohl etwas zu machen sein. Ja, es könnte vielleicht sogar relativ noch weit mehr erreicht werden, ließe sich doch stellenweise eine weniger schwierig auszuführende, einfachere und dabei mehr volkstümlich-eingängliche Musik als würdige Begleitung zum Passions-

drama sehr gut denken. Mit den selben, begrenzt zulänglichen Organen der musikalischen Ausführung läßt sich nämlich eine ganz andere, noch ungleich weihevollere, aber dennoch angemessene Tonkunst zum Spiele verbinden. Und damit kommen wir zur großen Hauptsache: Die diesen Kräften zur Hand gegebene musikalische Unterlage steht — Angesichts des poetischen Vorwurfes und der bildnerischen Schönheit der Darstellung — unter aller Kritik. Nicht das „Wie" erregt den Anstoß, nicht so fast um die „Form" handelt es sich bei unserer heftigen Beanstandung des musikalischen Teiles, sondern um das „Was": der musikalische (tonkünstlerische) Geist, der das Ganze eingegeben hat, ist und bleibt — vereinzelte Ausnahmen bestätigen nur um so empfindlicher die Regel! — ein durchaus schlechter und von Grund auf unpassender. Wer es z. B. fertig bringt, zum Chore „Betet an, sagt Dank! Der den Kelch der Leiden trank, geht nun in den Kreuzestod" eine Musik nach der Weise etwa der Baß-Arie: „Im tiefsten Keller sitz' ich hier" . . . zu schreiben, dessen Kunst muß in solchem Rahmen jedes bessere (auch das einmal zum Besseren geweckte Bauern-) Empfinden direkt widerlich berühren. Es giebt eben doch noch einen tieferen Unterschied zwischen „einfacher" und — „einfältiger" Musik!

Kurz, man muß es dort endlich einmal einsehen — oder sollte es doch wenigstens nachgerade empfinden: diese Musik paßt schon dem Stile nach weder zur naiven „Bauernkunst" im Allgemeinen, noch zu der gerade hier fest gehaltenen aesthetischen „Tradition" der dramatischen Verkörperung und der lebenden Bilder im Besonderen. Man braucht sich da gar nicht weiter auf tiefe musik-aesthetische Erörterungen einzulassen, man kann es heute, zu rascher und allgemeiner Verständigung über diesen leidigen Punkt, bereits auf die elementare Formel bringen: Lehrer Dedlers Partitur schuf im Großen und Ganzen eine Musik des „Tonspielerischen", nach dem überladenen Jesuiten- und geilen Opern-Stile der damaligen Zeit; das Oberammergauer Passionsspiel braucht und erfordert aber, selbst im bauernmusikalischen, dorfkünstlerischen Sinne, eine Musik des ernsten „Ausdruckes", der nur wahr und charakteristisch, innig und edel sein müßte,

um selbst in schlichten Formen bezw. bei primitiven Mitteln überzeugend alsdann zu wirken, und dabei doch einfach, ebenmäßig, „traditionell gut" zu berühren. Ansätze zu einer solchen „Musik als Ausdruck" finde ich allenfalls in dem Alt-Solo, das zu dem alttestamentlichen Vorbilde „Die liebende Braut beklagt den Verlust ihres Bräutigams" reizvoll erklingt. Nun hat man der Dedler'schen Musik auf befürwortender Seite das Prädikat „fromm" zum Mindesten zusprechen zu dürfen geglaubt. Aber kann es wohl ein schlagenderes Argument für unsere Auffassung geben: daß diese Musik das eben gerade nicht ist, daß sie vielmehr in ihrem Kerne „unheilig" wirkt, — als die Thatsache, daß sie zum „Hohen Liede Salomonis" (das wir wohl Alle heute nur mehr als „weltlich" empfinden) Ton und Ausdruck so sehr „menschlich" auf ein Mal getroffen hat?

Je früher nun solch' würdigere, dem Stile des Übrigen wohl angemessene „Tradition" begründet werden kann, desto besser natürlich für die Aufführungen selbst — hat man dort zu Lande doch den nicht zu unterschätzenden Vorteil einer zehnjährigen Vorbereitung und gründlichen Schulung zur Anbahnung eines solchen Neuen auch für sich. Treffend sagt in diesem Betracht ein so gründlicher und gewiegter Kenner einschlägiger Verhältnisse wie Franz Witt: „Will man eine bessere Passionsmusik (dieses „Will" ist allerdings erste, unerläßliche Voraussetzung zur Besserung!), so muß man zuerst eine bessere Kirchenmusik (nämlich als diejenige im sogen. „Landmessen"-Stil, mit dem „Alpenhorn" von Proch und dgl.) wollen, weil sonst die Oberammergauer zu ersterer gar nicht fähig werden." Die Instrumental-Messen, aus deren Geist etwa die gesuchte neue Passionsmusik hervor gehen soll, führe man zuerst regelmäßig im dortigen Gottesdienst als Kirchenmusik auf, damit sie in Fleisch und Blut der Bewohner des Ammergau's einstweilen übergehen. „Die k. Regierung möge nur einmal einen geeigneten, berufenen Lehrer (hier gälte also die oben gemachte Einschränkung: aus dem lokalen Milieu heraus) hin versetzen, der Geschmack und Energie genug hat, um dieses hohe Werk in bescheidener Selbstverleugnung ‚volkstümlich' zu vollbringen und den Oberammergauer Zopf von Kirchenmusik

und Passionsmusik so kräftig als heilsam abzuschneiden." — Und in der That, auch wir meinen: war die aesthetische Veredlung des Volkes im Bildnerischen zu Oberammergau durch Jahrzehnte lange, unermüdliche Pflege bis zu dem heute am Passionsspiele beobachteten hohen Grade hinsichtlich einer dramatischen Gestaltung schon möglich — nun, so müßte sie auch auf musikalischem Boden dermaleinst doch zu erreichen sein. Hier ist es, wo die harmonische „Kongruenz" des Ganzen, peinlich beleidigend, überhaupt noch völlig aussteht. Wo aber ein Wille ist, da giebt es gewiß auch einen Weg. Oder sollen wir etwa der (sonst ganz aufschlußreichen, aber doch widerspruchsvollen) Erwiderungs-Broschüre des derzeitigen Oberammergauer Lehrers und Passionsdirigenten Ferdinand Feldigl*) voll Enttäuschung die traurige Thatsache nun entnehmen: daß der gute Wille der bayrischen Kulturbehörde an dem schlechten der zuständigen Persönlichkeit, an Ort und Stelle selbst, bereits gescheitert ist? Ein eitel „*Noli me tangere*" also — trotzdem sich alles dort mit der Zeit, wenn auch immer „den Sitten der Väter getreu", reformiert hat?!

3. Der „Antichrist"

> „Die Evangelisten der Gottesreligion sind abgethan, und dafür erstanden die Evangelisten der Gefühlsreligion: Schopenhauer, Haeckel, Nietzsche u. Stirner." Ferd. Feldigl: a. a. O. S. 57.

Kein Zweifel, das Oberammergauer Volksspiel „war einmal" eine viel begehrte, begehrenswerte „Passion". An der großen Wende des 20. Jahrhunderts aber, in unserem Zeitalter, da es eine Freude ist, als „Moderner" zu leben — da kann etwas Der-

---

*) „Die Oberammergauer Passionsmusik", Führer und zugleich Entgegnung auf C. Kistlers Angriff; München, bei C. Aug. Seyfried & Cie. Vgl. namentlich S. 16—18, oder gar die wohlfeilen Witze auf S. 73!

artiges doch füglich nur mehr zu den überwundenen Standpunkten, besten Falles zu den „Kuriositäten" zählen. Heute gehören die schönen Zeiten, da die berühmte „harmonische Einheit von Volksseele und Kunstleben" noch bestand, leider nun einmal zu den *tempi passati!* Überdies hier: ein einfältiges, bieder-schlichtes Bauernvolk zur Schauspielerei systematisch erzogen, der derbe Naturalist zum Komödianten entartet — muß das nicht vielmehr noch einen erschwerenden Umstand für Moralpsychologen „jenseits von Gut und Böse" ergeben? Denn

> Wagner: Ich hab' es öfters rühmen hören,
> Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.
> Faust: Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist;
> Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag . . .

— wie dies ja bereits „unser" Goethe („wir" stehen doch im Zeichen des „Goethe-Bundes"!) fein genug zu verstehen gegeben hat. *Ergo: Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!* So hoch droben im Gebirge es sich auch abspielt — das alte Passionsdrama im Ammergau, es kann schlechterdings nicht den Ausdruck einer „Höhenkultur" der Menschheit mehr bedeuten, es muß wohl oder übel nachgerade als ernstes Niedergangs-Symptom begrüßt werden. Denn diese ganze „Verherrlichung des Todes" (mit und seit Wagners Tondramen schon) ist ja im Grunde nur eine betrübliche Dekadence-Erscheinung: „Renaissance-Menschen" voll innerer Größe und Kraft würden das Leben und seine gesunden Triebe nicht in dieser Weise erst zu ent-„schuldigen", sondern vielmehr gerade zu verklären und zu rechtfertigen trachten. Vollends seit den Tagen eines Friedrich Nietzsche, im Zeichen seiner machtvollen antichristlichen „Umwertung aller Werte", darf uns die schauerliche „Paradoxie" eines hülflosen „Gottes am Kreuze" doch nur mehr wie ein fataler Anachronismus vorkommen. . . .

Ja, was sagt er denn eigentlich alles „zur Sache", dieser ausgesprochene „Antichrist" und „Dionysos-Jünger" unter unseren deutschen Philosophen?

Nun, wenn er in seinem „Zarathustra" (wie in der „Fröhlichen Wissenschaft") die Thatsache als vollendet meldet:

„Gott ist gestorben — der alte Gott ist tot!“.... so könnte das ja immerhin noch der Ruf eines gläubigen Christenherzens sein, gleichsam am Charfreitage, unter dem Kreuze des „Erlösers“ ausgestoßen: „Gott ist verschieden — aber nur, um alsbald am dritten Tage wieder aufzuerstehen. Tod, wo ist nun dein Stachel? — Hölle, wo ist dein Sieg?“ Freilich, bei einem Nietzsche ist das bekanntlich ganz und gar nicht der Fall. Hier klingt es ungefähr so wie jene geheimnisvolle Stimme: „*Pan* ist gestorben — der große *Pan* ist tot!“ unheimlich genug durch Adolf Wilbrandts tiefsinniges Drama „Der Meister von Palmyra“ schallt: als Weheruf nämlich einer niedergehenden, unwiderbringlich verlorenen und nicht mehr zurück zu rufenden „Kultur“. Lassen wir es hier auch ganz dahin gestellt, ob „Gott“ — von uns „gemordet“ — überhaupt tot sein soll, oder aber nur eben der „alte Gott“ gestorben sei (eine feinere Unterscheidung, die Nietzsche gelegentlich — vergl. Bd. V, 147, 163 und 271 f. — sogar selber noch offen läßt): darüber kann jedenfalls nicht der geringste Zweifel mehr bestehen, daß der Philosoph den „Christengott“, den „Menschensohn“ und „Gottmenschen“ Jesus Christus, für endgültig abgethan hält und als historisch antiquiert empfindet. Hören wir wenigstens einige der markantesten Stellen solcher Art aus seinen eigenen Schriften.*)

„Menschlich-Allzumenschliches“ (Ges. Ausg. Bd. II, S. 126): Christentum als Altertum. — Wenn wir eines Sonntag Morgens die alten Glocken brummen hören, da fragen wir uns: ist es nur möglich! Dies gilt einem vor zwei Jahrtausenden gekreuzigten Juden, welcher sagte, er sei Gottes Sohn. Der Beweis für eine solche Behauptung fehlt. — Sicherlich ist innerhalb unserer Zeiten die christliche Religion ein aus ferner Vorzeit herein ragendes Altertum, und daß man jene Behauptung glaubt — während man sonst so streng in der Prüfung von Ansprüchen ist —, ist vielleicht das älteste Stück dieses Erbes. Ein Gott, der mit einem sterblichen Weibe Kinder erzeugt; ein Weiser, der auffordert, nicht mehr zu arbeiten, nicht mehr Gericht zu halten, aber auf die Zeichen des bevorstehenden Weltunterganges zu achten; eine Gerechtigkeit, die den Unschuldigen als stellvertretendes Opfer annimmt; jemand,

*) Leipzig, bei C. G. Naumann.

der seine Jünger sein Blut trinken heißt; Gebete um Wundereingriffe; Sünden, an einem Gotte verübt, durch einen Gott gebüßt; Furcht vor einem Jenseits, zu welchem der Tod die Pforte ist; die Gestalt des Kreuzes als Symbol inmitten einer Zeit, welche die Bestimmung und die Schmach des Kreuzes nicht mehr kennt — wie schauerlich weht uns dies alles, wie aus dem Grabe uralter Vergangenheit an! Sollte man glauben, daß so etwas noch geglaubt wird?

„Morgenröte“ (Ges. Ausg. Bd. IV, S. 76): Ja, welche entsetzliche Stätte hat das Christentum schon dadurch aus der Erde zu machen gewußt, daß es überall das Kruzifix aufrichtete und dergestalt die Erde als den Ort bezeichnete, „wo der Gerechte zu Tode gemartert wird“!

„Morgenröte“ (Ges. Ausg. Bd. IV, S. 81 ffg.): ... was soll man von den Nachwirkungen einer Religion erwarten, welche in den Jahrhunderten ihrer Begründung jenes unerhörte philologische Possenspiel um das alte Testament aufgeführt hat: ich meine den Versuch, das alte Testament den Juden unter dem Leibe wegzuziehen, mit der Behauptung, es enthalte nichts als christliche Lehren und gehöre den Christen als dem wahren Volke Israel: während die Juden es sich nur angemaßt hätten. Und nun ergab man sich einer Wut der Ausdeutung und Unterschiebung, welche unmöglich mit dem guten Gewissen verbunden gewesen sein kann: wie sehr auch die jüdischen Gelehrten protestierten, überall sollte im alten Testament von Christus und nur von Christus die Rede sein, überall namentlich von seinem Kreuze, und wo nur ein Holz, eine Rute, eine Leiter, ein Zweig, ein Baum, eine Weide, ein Stab genannt wird, da bedeute dies eine Prophezeiung auf das Kreuzesholz; selbst die Aufrichtung des Einhorns und der ehernen Schlange, selbst Moses, wenn er die Arme zum Gebet ausbreitet, ja selbst die Spieße, an denen das Passahlamm gebraten wird, — alles Anspielungen und gleichsam Vorspiele des Kreuzes! Hat dies jemals jemand geglaubt, der es behauptete? Man erwäge, daß die Kirche nicht davor erschrak, den Text der Septuaginta zu bereichern (z. B. bei Psalm 96, V. 10), um die eingeschmuggelte Stelle nachher im Sinne der christlichen Prophezeiung auszunützen. Man war eben im Kampfe und dachte an die Gegner, und nicht an die Redlichkeit. [Vgl. übrigens auch meine „Wagneriana“ I, S. 499 ff.]

„Morgenröte“ (Ges. Ausg. Bd. IV, S. 113): .... die bittersten aller Worte „mein Gott, warum hast du mich verlassen!“ enthalten, in aller Tiefe verstanden, wie sie verstanden

werden dürfen, das Zeugnis einer allgemeinen Enttäuschung und Aufklärung [beim Stifter des Christentums] über den Wahn seines Lebens; er wurde in dem Augenblicke der höchsten Qual hellsichtig über sich selber, so wie der Dichter es von dem armen sterbenden Don Quixote erzählt.

„Die fröhliche Wissenschaft" (Ges. Ausg. Bd. V, S. 172): Im Gleichnis gesprochen. — Ein Jesus Christus war nur in einer jüdischen Landschaft möglich — ich meine in einer solchen, über der fortwährend die düstre und erhabene Gewitterwolke des zürnenden Jehovah hieng. Hier allein wurde das seltne plötzliche Hindurchleuchten eines einzelnen Sonnenstrahls durch die grauenhafte allgemeine und andauernde Tag-Nacht wie ein Wunder der „Liebe" empfunden, als der Strahl der unverdientesten „Gnade". Hier allein konnte Christus seinen Regenbogen und seine Himmelsleiter träumen, auf der Gott zu den Menschen hinabstieg; überall sonst galt das helle Wetter und die Sonne zu sehr als Regel und Alltäglichkeit.

„Die fröhliche Wissenschaft" (Ges. Ausg. Bd. V, S. 172): Der Stifter des Christentums meinte, an Nichts litten die Menschen so sehr als an ihren Sünden: — es war sein Irrtum, der Irrtum dessen, der sich ohne Sünde fühlte, dem es hierin an Erfahrung gebrach! So füllte sich seine Seele mit jenem wundervollen phantastischen Erbarmen, das einer Not galt, welche selbst bei seinem Volke, dem Erfinder der Sünde, selten eine große Not war! — Aber die Christen haben es verstanden, ihrem Meister nachträglich Recht zu schaffen und seinen Irrtum zur „Wahrheit" zu heiligen.

„Die fröhliche Wissenschaft" (Ges. Ausg. Bd. V, S. 173): Wenn Gott ein Gegenstand der Liebe werden wollte, so hätte er sich zuerst des Richtens und der Gerechtigkeit begeben müssen: — ein Richter, und selbst ein gnädiger Richter, ist kein Gegenstand der Liebe. Der Stifter des Christentums empfand hierin nicht fein genug — als Jude.

„Die fröhliche Wissenschaft" (Ges. Ausg. Bd. V, S. 173): Wie? Ein Gott, der die Menschen liebt, vorausgesetzt daß sie an ihn glauben, und der fürchterliche Blicke und Drohungen gegen den schleudert, der nicht an diese Liebe glaubt! Wie? Eine verklausulierte Liebe als die Empfindung eines allmächtigen Gottes! Eine Liebe, die nicht einmal über das Gefühl der Ehre und der gereizten Rachsucht Herr geworden ist! Wie orientalisch ist das Alles! „Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?" — ist schon eine ausreichende Kritik des ganzen Christentums.

„Also sprach Zarathustra“ (Ges. Ausg. Bd. VI): Wahrlich, zu früh starb jener Hebräer, den die Prediger des langsamen Todes ehren: und Vielen ward es seitdem zum Verhängnis, daß er zu früh starb .... — Wäre er doch in der Wüste geblieben und ferne von den Guten und Gerechten! Vielleicht hätte er leben gelernt und die Erde lieben gelernt — und das Lachen dazu! — Glaubt es mir, meine Brüder! Er starb zu früh; er selber hätte seine Lehre widerrufen, wäre er bis zu meinem Alter gekommen! Edel genug war er zum Widerrufen! — Aber ungereift war er noch .....

„Der Wille zur Macht“ I (Ges. Ausg. Bd. VIII, S. 261): Dieser „frohe Botschafter“ starb, wie er lebte, wie er lehrte — nicht, um „die Menschen zu erlösen“, sondern um zu zeigen, wie man zu leben hat. Die Praktik ist es, welche er der Menschheit hinterließ: sein Verhalten vor den Richtern, vor den Häschern, vor den Anklägern und aller Art Verleumdung und Hohn, — sein Verhalten am Kreuz. Er widersteht nicht, er verteidigt nicht sein Recht, er thut keinen Schritt, der das Äußerste von ihm abwehrt, mehr noch, er fordert es heraus ... Und er bittet, er leidet, er liebt mit denen, in denen, die ihm Böses thun ... Nicht sich wehren, nicht zürnen, nicht verantwortlich-machen ... Sondern auch nicht dem Bösen widerstehen, — ihn lieben ...

Ebenda (S. 265 ffg.): Das Wort schon „Christentum“ ist ein Mißverständnis —, im Grunde gab es nur Einen Christen, und der starb am Kreuz. Das „Evangelium“ starb am Kreuz. Was von diesem Augenblick an „Evangelium“ heißt, war bereits der Gegensatz dessen, was er gelebt: eine „schlimme Botschaft“, ein Dysangelium. Es ist falsch bis zum Unsinn, wenn man in einem „Glauben“, etwa im Glauben an die Erlösung durch Christus, das Abzeichen des Christen sieht: blos die christliche Praktik, ein Leben so wie der, der am Kreuze starb, es lebte, ist christlich ..... In der That gab es gar keine Christen. Der „Christ“, das was seit zwei Jahrtausenden Christ heißt, ist blos ein psychologisches Selbst-Mißverständnis.

Ebenda S. 267: Das Verhängnis des Evangeliums entschied sich mit dem Tode, — es hieng am „Kreuz“ ... Erst der Tod, dieser unerwartete schmähliche Tod, erst das Kreuz, das im Allgemeinen blos für die *canaille* aufgespart blieb, — erst diese schauerlichste Paradoxie brachte die Jünger vor das eigentliche Rätsel: „wer war das? was war das?“ — Das erschütterte und im Tiefsten beleidigte Gefühl, der Argwohn, es möchte ein solcher Tod die

Widerlegung ihrer Sache sein, das schreckliche Fragezeichen „warum gerade so?" — dieser Zustand begreift sich nur zu gut. Hier mußte alles notwendig sein, Sinn, Vernunft, höchste Vernunft haben; die Liebe eines Jüngers kennt keinen Zufall. Erst jetzt trat die Kluft aus einander: „wer hat ihn getötet? wer war sein natürlicher Feind?" — diese Frage sprang wie ein Blitz hervor. Antwort: Das herrschende Judentum, sein oberster Stand. Man empfand sich von diesem Augenblick im Aufruhr gegen die Ordnung, man verstand hinterdrein Jesus als im Aufruhr gegen die Ordnung.

Ebenda S. 269: — Und von nun an tauchte ein absurdes Problem auf: „wie konnte Gott das zulassen!" Darauf fand die gestörte Vernunft der kleinen Gemeinschaft eine geradezu schrecklich absurde Antwort: Gott gab seinen Sohn zur Vergebung der Sünden, als Opfer. Wie war es mit einem Male zu Ende mit dem Evangelium! Das Schuldopfer, und zwar in seiner widerlichsten, barbarischsten Form, das Opfer des Unschuldigen für die Sünden der Schuldigen! Welches schauderhafte Heidentum! —

Ebenda S. 280: Habe ich noch zu sagen, daß im ganzen neuen Testament blos eine einzige Figur vorkommt, die man ehren muß? Pilatus, der römische Statthalter. Einen Judenhandel ernst zu nehmen — dazu überredet er sich nicht. Ein Jude mehr oder weniger — was liegt daran? . . . Der vornehme Hohn eines Römers, vor dem ein unverschämter Mißbrauch mit dem Wort „Wahrheit" getrieben wird, hat das neue Testament mit dem einzigen Wort bereichert, das Wert hat, — das seine Kritik, seine Vernichtung selbst ist: „Was ist Wahrheit!" . . .

Ebenda S. 292: — Die Märtyrer-Tode, anbei gesagt, sind ein großes Unglück in der Geschichte gewesen: sie verführten . . . Der Schluß aller Idioten, Weib und Volk eingerechnet, daß es mit einer Sache, für die jemand in den Tod geht (oder die gar, wie das erste Christentum, todsüchtige Epidemien erzeugt), etwas auf sich habe, — dieser Schluß ist der Prüfung, dem Geist der Prüfung und Vorsicht unsäglich zum Hemmschuh geworden. Die Märtyrer schadeten der Wahrheit . . . Auch heute noch bedarf es nur einer Crudität der Verfolgung, um einer an sich noch so gleichgültigen Sektiererei einen ehrenhaften Namen zu schaffen. — Wie? ändert es am Werte einer Sache etwas, daß jemand für sie sein Leben läßt? Ein Irrtum, der ehrenhaft wird, ist ein Irrtum, der einen Verführungsreiz mehr besitzt: glaubt ihr, daß wir euch

Anlaß geben würden, ihr Herrn Theologen, für eure Lüge die Märtyrer zu machen? — Man widerlegt eine Sache, indem man sie achtungsvoll auf's Eis legt, — ebenso widerlegt man auch Theologen ... Gerade das war die welthistorische Dummheit aller Verfolger, daß sie der gegnerischen Sache den Anschein des Ehrenhaften gaben, — daß sie ihr die Faszination des Martyriums zum Geschenk machten ... Das Weib liegt heute noch auf den Knieen vor einem Irrtum, weil man ihm gesagt hat, daß jemand dafür am Kreuze starb. Ist denn das Kreuz ein Argument?

Ebenda S. 263: Unsere Zeit ist wissend ... Was ehemals blos krank war, heute ward es unanständig, — es ist unanständig, heute Christ zu sein. Und hier beginnt mein Ekel. —

Ebenda S. 364 ffg.: Wohin kam das letzte Gefühl von Anstand, von Achtung vor sich selbst, wenn unsere Staatsmänner sogar, eine sonst sehr unbefangene Art Mensch und Antichristen der That durch und durch, sich heute noch Christen nennen und zum Abendmahl gehn? ... Ein Fürst an der Spitze seiner Regimenter, prachtvoll als Ausdruck der Selbstsucht und Selbstüberhebung seines Volks, — aber, ohne jede Scham, sich als Christen bekennend! ... Wen verneint denn das Christentum? was heißt es „Welt"? Daß man Soldat, daß man Richter, daß man Patriot ist; daß man sich wehrt; daß man auf seine Ehre hält; daß man seinen Vorteil will; daß man stolz ist ... Jede Praktik jedes Augenblicks, jeder Instinkt, jede zur That werdende Wertschätzung ist heute antichristlich: was für eine Mißgeburt von Falschheit muß der moderne Mensch sein, daß er sich trotzdem nicht schämt, Christ noch zu heißen! — — —

So weit also der große „Antichrist" unserer Tage, der Mahner, Zweifler und Ankläger wider unsere gesammte christliche Kultur und deren Werte — Friedrich Nietzsche. Und in der That! Sein Haus und seine Sache, ja ein ganzes Imperium ausdrücklich „unter das Kreuz stellen", dabei aber zu Kriegen, Siegen und Eroberungen schreiten, statt nach dem hohen Vorbilde an jenem sich zu verbluten: das ist ein klaffender Widerspruch unserer zeitgenössischen so genannten „Kultur". Aus der großen „Passion" der Menschheit kann man sich unmöglich zur „Aktion" auf gerufen fühlen, das wäre zum Mindesten sehr inkosequent empfunden; und — noch dazu

auf beiden feindlichen Seiten! — immer den alten Christengott zum „Lenker der Schlachten“ herbei-, als „Vater“ an zu rufen, wenn „brüllend umwölkt uns der Dampf der Geschütze“: das ist zwar gewiß sehr poetisch, bleibt aber nach dem Beispiele Christi doch nun einmal ein krasses Unding zu nennen. Und dieser *Nonsens* wird natürlich um kein Haar besser dadurch, daß uns in den Elementar-, Mittel- und Hochschulen die Geschichte höchst unchristlich stets nur als Historie der „Kriege und Könige“ gelehrt wird, so daß wir uns unwillkürlich schon ganz daran gewöhnt haben, dem Helden des realen Erfolges, dem abenteuerischen Immoralisten einer Politik jenseits von Gut und Böse, statt dem der irdischen Macht äußerlich unterliegenden idealen „Triumphator“ der Dornenkronen und des geistigen Martyriums, unsere warmen Sympathieen zuzuwenden. „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“, „Die Rache ist mein, spricht der Herr“, „Du sollst nicht töten“, „Freue dich des Falles deines Feindes nicht“, ja „Liebet eure Feinde, thut wohl denen, die euch hassen, beleidigen und verfolgen!“ und „Reicht noch die andere Wange, so die eine geschlagen!“. . . . das und Ähnliches steht aber doch unzweideutig genug als „Christen-Lehre“ im Evangelium, daran ist nicht das Geringste mehr zu ändern noch zu deuteln. „Christlicher Staat“, „gerechter Religions-Krieg“, „Feldprediger“ oder dgl. bedeuten daher auch *contradictiones in adjecto*; und, zu sagen: „Ich finde nun einmal in dem Christen- und Soldaten-Katechismus keine Widersprüche“, ist so — naiv, daß man über solchen „Anachronismus“ wohl getrost einfach zur Tagesordnung übergehen kann.

Anderseits wieder: Was kann uns aufgeklärte Menschen und freie Geister des 20. Jahrhunderts denn hindern, in der Mär von der unbefleckten Empfängnis der „Jungfrau“ Mariä durch den heiligen Geist (mit jenem Nietzsche — vgl. Bd. VIII, S. 260 und 359!) nunmehr, nach unserer modernen Erkenntnis der wandernden Menschheits-Mythen, so etwas wie eine „Amphitryon“-Geschichte, in's Christliche fromm übersetzt, zu wittern? Ja, selbständig für uns noch eine weitere Folgerung sogar zu ziehen und heute den mit Eisen-Nägeln an's Marterholz geschlagenen Erlöser (welcher der Menschheit das Heil bringen wollte) mit dem durch Eisenketten an den Marter-Felsen

geschmiedeten, seiner göttlichen Kräfte zeitweilig beraubten und für seine Gottähnlichkeit nun büßenden, Licht-Bringer „Prometheus“ zu identifizieren? Der „gefesselte Prometheus“! Hier wie dort ein Aufschrei der Gott-Anklage: „*Eli, eli, lama asabthani!*“ Wenn aber dem antiken Gottmenschen der Geier an der Leber frißt, so scheint Longinus' Lanzenstich in die Seite von Christi Leichnam gleichsam noch an jenes antike Urbild zu erinnern. Und wie Prometheus später sich von dieser Schmach wieder befreit sieht, so mag Jesu Auferstehung (in der Fortwälzung des Grabesfelsens) an jene „Entfesselung“ entfernt (doch immer noch deutlich genug) mit anklingen.

Man spricht ja so leicht bei Ausnahmemenschen und seltenen Geistern von „Größenwahn“ — im Verhältnis eben zu unserem „Normal“-Maß des Alltags- und Durchschnittsmenschen. Aber nun denke man sich einmal in die Seelen der Hohenpriester und Schriftgelehrten, des Pilatus und nun gar der römischen Kriegs- und Henkersknechte hinein, zu denen dieser verhaftete Christus sagt: „Ich bin der Sohn Gottes und ein König in meinem Reiche!“ — oder wenn er ihnen predigt: daß „des Menschen Sohn am jüngsten Tage mit voller Gewalt und Macht vom Vater kommen werde, zu richten die Lebendigen und die Toten!“ . . . . . Warum sollen Jene denn diesem fremden und befremdenden Manne solche, für ihr Gefühl doch gewiß hoch trabende, Reden, ja gotteslästerliche Wahn-Ideen als unantastbare „religiöse Wahrheiten“ glauben? Wie kämen sie dazu, diesem Brecher des Gesetzes und „Immoralisten“ ihrer damaligen Moral mit einem begeisterten „Hosiannah!“ als ihrem erklärten Heilande zu zu jauchzen? Ferne sei es von uns, Angesichts so ernster, heiliger Dinge unpassende Vergleiche anstellen zu wollen — sie giengen uns wahrlich wider den guten Geschmack. Doch, Hand auf's Herz! Wo wäre das vorhaltende, durch Dick und Dünn auch Ernst machende Christentum, das beim etwaigen Wiederholungsfall in unseren Tagen seinen Erlöser wieder erkennte und den genialen Kulturträger nicht, wie das viel geschmähte Judenvolk von *anno* dazumal, an's Marterholz der Zeit alsbald heftete? D. h.: heut zu Tage „kreuzigen“ wir eben nicht mehr *(realiter)* oder schmieden mit schweren Ketten an

harte Felsen unsere auserwählten Heil- und Segenbringer — wir sind mittlerweile ja auch „moderner“ geworden. Heute verketzern und sekretieren wir sie, diese Ärmsten, diese lieblos verkannten, einsamen „Prediger in der Wüste“, bis wir sie als „verrückte Narren“ zuletzt in's Irrenhaus einsperren können, wofern sie nur sanftmütig genug sind und uns den Gefallen thun, sich freiwillig (nicht mit Stecken und Stangen, sondern mit Gutachten und dgl.) hübsch einfangen zu lassen. Und wir denken bei dieser Prozedur gar nicht einmal im Entferntesten mehr daran, daß es sich hier auch um „gefesselte Prometheuse“ handeln kann — nur mit dem Unterschiede freilich, daß sie statt an einen Felsen an ihre „Probleme“ geschmiedet scheinen, und daß diesmal der nagende Geier des Wahnsinns am Hirne, statt an ihrer Leber, bei lebendigem Leibe frißt! Wie sagt doch „Zarathustra“ selbst wieder? „Und nicht anders wußten sie ihren Gott zu lieben, als indem sie den Menschen an's Kreuz schlugen!“ — *Ecce homo crucifixus: divina commoedia finita est — incipit tragoedia humana. . . . .*

Mit solchen oder ähnlichen Gedanken geht wohl mancher frei Denkende und unerbittliche „Skeptiker“ heute zum Festspiele nach Oberammergau, um — dennoch mit recht eigenartigen und tief gehenden Empfindungen von dort wieder heim zu kehren: Empfindungen, deren ganz besonderes Kennzeichen es obendrein noch bildet, daß sie im Nachklange der Erinnerung an das Erlebte, im stillen Ausdenken all' des Erschauten und seiner Wirkungen, nicht nur ungeschwächt vorhalten, sondern sich sogar erheblich noch verstärken und vertiefen.

4. Das „Mysterium“ des Ammergaues

Wirklich und im Ernste gesprochen: je mehr man Muße hat, Fazit über das Ganze zu ziehen, je mehr man sich Zeit dazu lassen kann, das Geschaute und Erlebte nochmals klar zu überschauen — man muß zu einem ganz merkwürdigen, höchst

denkwürdigen Ergebnisse dabei gelangen. Vor Allem finden wir: Man hat Oberammergau und seine Leute auf der einen Seite schon kritiklos verhimmelt, man hat es auf der andern, radikal absprechend, ebenso sinnlos in den Staub gezogen, — die Wahrheit liegt aber auch hier wieder, wie so häufig, hübsch „inmitten". Nur allerdings ist es nicht ganz leicht, die alte Pilatusfrage: „Was ist Wahrheit?" hier vollauf befriedigend zu beantworten und diese Wahrheit näher nun auch zu beschreiben. Gleichwohl mag es aufklärender Weise im Nachfolgenden gerne noch versucht sein. Fast überall stoßen wir da nämlich auf die bekannten „zwei Seiten" einer und der selben Sache: die Licht- und die Schattenseite, auf Avers und Revers der so glänzenden Medaille. Ja, bei einem grundwesentlichen Punkte finden wir uns sogar in einem *Circulus vitiosus*, der uns lange, lange Zeit viel und arg zu schaffen gemacht hat, je gewissenhafter im Urteile wir als „psychologische" Aesthetiker hier verfahren wollten.

Um diesen fatalen Zirkel gleich hier präzise zu formulieren, sei kurz hervor gehoben: Wir empfinden deutlich, wie dort Stilisierung ein notwendiges Prinzip zur korrekten Darstellung und würdigen Gestaltung abgegeben hat; aber gerade dadurch ward jener lebendige Realismus zur Unmöglichkeit gemacht, der diesen Bauern-Schauspielern mit der Dialekt-Diktion doch eigentlich am nächsten liegen müßte und bei diesen lebfrischen, blutwarmen „Naturburschen" am ehesten doch auch von uns erwartet wurde. Kurz, man erlebt so ungefähr ein Problem wie bei Goethe, dem man bekanntlich die „akademische" Kälte und steife „Geheime Hofrats"-Würde nur deshalb so sehr verübelt, weil man eben vom „Sturm und Drang" her weiß, welch' ein urwüchsiger „Kerl" ehedem in diesem gemessenen Staatsminister steckte. Also: Natur oder Zähmung? Charakteristische Entfaltung und individuelle Auslebung, oder aber uniforme Zwangsjacke und unnatürlicher Kothurn? Man sieht, wir stehen schon wieder vor dem selben, oben bereits berührten, grundsätzlichen Fragezeichen! Und dabei müssen wir es uns noch eingestehen: die Wirkung könnte unmöglich als eine so eindrucksvoll-nachhaltige sich heraus stellen, wenn es allein nur

letzteres Prinzip wäre, was sie bestimmte. Worin also liegt wohl die Auflösung dieses Rätsels — wo der Ausweg für uns aus diesem heiklen Dilemma?

Zum Überfluß nehmen wir auch noch gewisse Durchkreuzungen des einmal angeschlagenen Grundtones wahr. So erkennen wir nur zu deutlich, wie die allgemeine, gleichmäßige Hinaufschraubung der Rede aller Darsteller zu einem „höheren Pathos" einer charakteristischen Abhebung und Individualisierung der einzelnen Persönlichkeiten gar sehr im Wege steht, die oft nur im Kostüme als solchem (z. B. bei Judas in die traditionelle „Loge-" oder „Mephisto"-Farbe; sonst auch lediglich in die Physiognomie, die besondere Haar- und Barttracht) zu liegen kommt. Wir sehen ferner, wie Lachen und Wehschreien unglaubwürdig idealisiert erscheinen, wo wir sie mit derbem, Shakespeareschem Realismus gegeben wünschten. Allein wir finden ebenso, wie plötzlich, in besonderen Momenten (z. B. bei der Geißelung Christi, der Kreuzigung, dem Würfelspiel der Henkersknechte, der späteren Knochenbrechung und Kreuzabnahme der beiden Schächer, sowie dem Lanzenstich in die Seite von Christi Leichnam, ja auch schon früher: beim Taubenausflug nach Jesu zornigem Auftreten im Tempel) jener unmittelbar packende „Realismus" doch wieder sich meldet und gleichsam wie das „Teuferl" dennoch aus dem sonst so wohl verwahrten „Kasten" heraus springt. Anderseits meinen wir doch Angesichts einer ganzen Reihe von Stellen: das gemeinsame Sprechen des „Volkes" und Durcheinanderschreien mehrerer Stimmen müßte sich, die leidige Monotonie des „Unisono" einmal durchbrechend, noch ganz anders in lebendige Gruppen gliedern und zerteilen, als Redewirrwarr spezialisieren lassen, — um dann wieder mit aufrichtigem Staunen und hoher Bewunderung fest zu stellen, daß — wo selbst ein Bayreuth, um die Bewegung von größeren Massen feierlich in eine „ideale Sphäre" zu erheben, zur Stilisierung mit Fußwippen und militärischem Stechschritte greifen zu müssen glaubte (vergl. Auftritt der Gralsritter 2c.) — diese einfachen Bauern, jeder gesondert für sich, ohne Anwendung solcher retardierender Mittel, einer ruhig-langsam gehaltenen Fortbewegung und eines edel-

gemessenen Schrittes über die Bühne, sonder allen Fehltritt oder üble Stockungen im Aufmarsche, durchaus mächtig sind, so daß von ihnen jede Bühnen-Routine wirklich nur lernen kann: man denke vor Allem an den Einzug Jesu in Jerusalem, sodann den Volksauftritt vor Pilatus zur Auslösung des Barrabas, auch an den Kreuzweg nnd anderes dergleichen mehr. Dies geht sogar so weit, daß ich noch niemals einen Opernchor, in seinen Einsätzen derart unabhängig vom Taktstocke des Kapellmeisters, mit dem Rücken gegen den Beschauer gewendet, auf die Bühne eintreten und die volle Aufmerksamkeit so ungeteilt einer Sache im Hintergrunde dieser zuwenden sah, wie es hier, bei diesen naiven Sängern und ungeschulten Akteuren, bis auf die zahlreich mitwirkenden Kinder herab, zum „Ereignis" wurde. Und auch im Einzelnen bemerken wir als schönes Resultat solcher strammen Disziplinierung, solchen künstlerisch-stilisierenden An-die-Leinenehmens (das wir „Aesthetisiernng" nennen möchten): da und dort wohl einmal eine unbeholfene Geste, niemals aber irgend eine unedle Gebahrung, selbst nicht bei den schwierigsten Aufgaben wie z. B. der Kreuzabnahme; nirgends auch nur den geringsten *„faux pas"* in all' dem Gedräng und Getriebe, bei *retirer* oder *avancer!* Und wieder fragen wir: Einengung oder Herauslockung der Kräfte und Gaben? Kultur oder aber Natur?

Natur! Man hat es übereinstimmend als Vorzug an diesem Passions-Theater bezeichnet, daß man hier eine „freie Bühne" des *plein-air* vor sich habe, und hat besonders das Hereinragen der herrlichen Gebirgsumgebung in das Spiel gern und laut gepriesen. Ich glaube: das große Neue, das man hier vorfand und das einem wie eine „Offenbarung" an diesem weltberühmten „Spiel" aufgieng — es war die ungewohnte, völlige Abwesenheit einer Theater-Lampen- oder Rampen-Beleuchtung zu den auf der Szene spielenden Farben und ihren Akkordmischungen; das Fehlen also jener schiefen und falschen „Schlaglichter und Schlagschatten", welche z. B. die Momentaufnahmen einer „Woche" oder von „Bühne und Welt" *e tutte quanti* so abscheulich unwahr erscheinen lassen, so direkt lebenswidersinnig machen. Hin

und wieder auch wirkt der günstige Zufall einmal gütige Vorsehung zum Ganzen: so, wenn (wie diesmal) zum Gebete Christi am Ölberg auf die an sich dunklere Mittelbühne herein gerade der erste Sonnenstrahl des Tages durch die Wolken bricht und den reizvollen Eindruck eines Mondschimmers, wie eines höheren Lichtgrußes von Oben, zu seinen Worten vorübergehend wohl hervor ruft. Anderseits wieder ist die Ausnützung der tieferen Nachmittagsschatten zum düsteren, eigentlichen „Drama der Passion“ ganz entschieden von großem Stimmungs-Vorteile. Das ist aber auch schon alles! Denn sonst habe ich für meinen Teil eher finden müssen, daß hier nach den gegebenen Umständen die äußere Natur unter'm Spiele leider nicht so fast mit-, als oft recht störend auch darein redet. Von dem Herübertönen des Bahnwärter-Hornes und darauf folgenden Lokomotiven-Pfiffes, mitten in die ernstesten Dinge und tragischesten Situationen hinein, will ich dabei noch gar nicht einmal reden: das zählt ja auch weniger zur „Natur“ als vielmehr schon zur „Kultur“ und bildet nun einmal ein notwendiges Übel, wo man mit dem Fortschritte der Zeiten geht und hinter dem „Weltverkehr und seinen Mitteln“ nicht träge zurück bleiben will — dagegen ist halt kein Kraut gewachsen. Aber fröhliches Vogelgezwitscher über unseren Häuptern, in den hohen Lüften draußen, beeinträchtigt doch jedenfalls die Vorstellung einer sich mit uns Christen „ängstigenden Kreatur“, wie wiederum die an jenem Tage just zufällig eintretende Aufklärung des Himmels die Schilderung seiner dräuenden „Verfinsterung“ beim Martertode des Gottessohnes, oder schon vorher: die wachsende Mittagssonne, jene unheimliche Nachtstimmung (nach der Schrift) all' der peinlichen Verhöre und Gerichtsverhandlungen beträchtlich paralysiert. Und sehen wir vollends, unter der Handlung vor Pilatus, Christi Mantel von einem Windstoße erfaßt aufwallen und wehen, sein Lockenhaar dabei auffliegend mehr oder minder heftig hin und her flattern, so kann das bei uns unmöglich mehr den Eindruck eines „leidenden“ Friedefürsten, es muß den eines streitbaren Menschenbildes wohl erwecken; giebt es doch der hier so passiv vorgeführten Natur und Erscheinung unwillkürlich etwas Aktiv-Stürmisches, das ganz

und gar nicht zum Wesen des Ganzen noch in den Rahmen der gemeinten Handlung mehr passen will. Sagt man uns dann: hier müsse eben die Phantasie ergänzend oder korrigierend eingreifen — gut, so geben wir das vielleicht gerne zu, begreifen aber dafür nicht, warum man dieser produktiven Phantasie bei der Kreuzigung und anderen Dingen so kräftig und genau dennoch „*ad oculos* zu demonstrieren" sucht. Wohingegen die Thatsache, daß das einfallende Sonnenlicht die Chorsänger direkt blenden und zu einem korrekten Vortrag ihrer Soli gelegentlich auch recht indisponiert machen kann, nur ganz nebenbei hier mit erwähnt sein möge.

Aber auch noch Eines — und ich meine, nicht das Letzte und Geringste — bleibt unbedingt hier anzureihen. Gehen wir nämlich erst einmal auf jenes „Mitwirken der Naturumgebung zum Spiele" grundsätzlich ein — was liegt dann konsequenter Weise wohl näher, als bei der Beobachtung schließlich anzulangen: daß die „Natur" hier — weit entfernt, „mit zu spielen" — nicht mehr nur in unliebsamer Weise „dazwischen spricht", sondern sogar einen Widerspruch gegenüber dem Drama selber herauf beschwört. Hier: ein großes Sterben in Weltverneinung und den Leib abtötender Selbstaufgabe — dort: ein unverwüstlich Werden, Wirken und Weben in ewiger Selbstherrlichkeit und frohlockender Daseinsbejahung; hier Leiden — dort Leben! Ich frage: kann es schärfere Gegensätze geben — wird da nicht durch das Eine das pure Gegenteil vom Andern gefordert? Oder soll sich diese „Antinomie" am Ende in dem schauerlichen „*Evviva la morte!*" paradox genug zum rechten Einklang auflösen?

Somit wäre denn abermals kein Ariadnefaden zum Herausfinden aus diesem dunklen Labyrinthe von Fragen mit vorliegender Untersuchung gewonnen. Höchstens wieder eine Bestätigung jener alten Erfahrung hätte sich uns damit ergeben, daß das Christentum von jeher den alten Heidengott der Haine und Berge, der hier in großartiger Alpenlandschaft so erhaben durch die freie Natur zu uns spricht, zu „Marterl'n", kleinen engen Bet-Kapellchen, dumpfen Votiv-Tafeln oder -Kirchen Kruzifixen gleichsam einzufangen und abklingen zu lassen versuchte — denn „Natur ist (ihm) Sünde,

Geist ist Teufel", das war ja stets sein dogmatischer Eifer und seine orthodoxe Lehre. Sagen wir also „modern": Allen dionysischen Überschwang dieser Natur hat sich die Kirche durch eben jene Vorkehrungen — gleichwie das Element durch Blitzableiter — zur Ruhe des „Apollinischen" zu bändigen und „abzuregen", unaufhörlich bemüht. Doch nun halt! Fühlen wir mit dieser feineren Unterscheidung zwischen „dionysischer" und „apollinischer", von Rausch- und Traum-Richtung in der Kunst, nicht bereits festeren Boden unter unseren Füßen? Ist das nicht am Ende gar der so lange schon von uns gesuchte Schlüssel zum Geheimnis?

Und in der That, er ist es. Es ist das (von Ibsen einmal so bedeutsam angeschlagene) tiefe Problem: „In Schönheit sterben!" — Euthanasie, d. i. die Verklärung der „Totenfeier", im Gegensatze zur Verzerrung des Todes selber; wie wir es denn auch an unserem, meist göttlich-vollendet gehaltenen und edel geformten, üblichen „Salon-Kruzifixe" beobachten können, gefertigt mehr nach einem romanischen Apollo-Ideal — im Widerspruche zur rein menschlichen, dramatisch-pessimistischen „Passions"-Auffassung germanisch-„protestantischer" Meister. Das und kein Anderes ist es nun also, was sich dort zu Lande auch ganz organisch noch mit einer Jahrhunderte alten, tüchtigen und ehrenfesten bildnerischen „Tradition", mit einer spezifischen Begabung für Plastik und Malerei, zu bewundernswert harmonischer Einheit vermählt hat, was sich als eine echte „Künstler-Kultur", nämlich als die der „Herrgottschnitzer von Ammergau", von Geschlecht zu Geschlecht bewahrsam fort erbt. Das „Apollinische" somit das innerste Arkanum der denkwürdigen Wirkungen von Oberammergau! Dies das „Gieb mir, wo ich stehe!" für unsere Auffassung, das uns auch dem persönlichen Bekenntnis eines so gründlichen (von beißender Satire über ihre Schwächen wahrlich nicht freien) Kenners der bayrischen Bauern, wie Josef Ruederer, nun folgen und diesen erst so recht verstehen läßt: „Ich glaube durchaus an die Ehrlichkeit der Passionsspieler im Ammergau!"

Fürwahr, dazu läßt sich ganz vortrefflich Stellung fassen. Man kann, als Deutscher, mehr von Meister Grünwald, und

weniger von Guido Reni, Carlo Dolci oder Leonardo da Vinci im Bildnerischen hier wünschen; aber man kann das Vorhandensein einer solchen, Sonder-„Kultur", wie oben beschrieben, jedenfalls in besagter Darstellung unmöglich verkennen, und die tief gehenden, ergreifenden Wirkungen jener Spiel-Tradition und Passions-Aesthetik zum Mindesten nicht mehr im Geringsten leugnen. Der zum Apoll (nicht zum hinreißenden Schwärmer Dionysos) gewandelte Christus! Das schlechthin schauerliche Drama der Kreuzmarterung (man denke: es handelt sich — vergl. Tolstoi's neuen Roman „Auferstehung", Bd. I, 4. Kapitel — um Veranschaulichung einer antiken Galgen-Exekution!) — dieses in äußerster Realistik des Wirklichen vor Augen geführt, würde für unsere Psyche und unsere Nerven einfach gar nicht zu ertragen sein: so ist also die pathologische Seite des Stofflichen durch Form getilgt, das Ganze durch die Schönheit der Gebärde und Ebenmäßigkeit alles Körperlichen immer noch zu maßvoller Fassung, Ruhe und Würde abgeklärt — der Zuschauer verläßt im Innersten ergriffen zwar den Schau-Platz, doch auch innerlich „erlöst" und „versöhnt" zugleich mit diesem (sonst unannehmbaren oder wahnsinnig machenden) Opfer. Und daß in sothanem „Kirchenstile" einer ebenso gehaltvollen wie formvollendeten Erhabenheit prinzipiell jenes „Apollinische" gemeint und bevorzugt, das „Dionysische" hingegen *a limine* verbannt sein soll, dafür ist uns ein Beweis und eine Erklärung zudem die vollkommene Haltung, mit der selbst so überschäumende Bewegungen, wie der Volksjubel des „Hosiannah dem Sohne Davids!" ersichtlich im Zeichen eben des „Apollinischen" — d. h. unter Abweisung aller dramatischen Extravaganzen — hier mehr als entzückend schönes, bunt farbiges „Bild" denn als großzugig aufrüttelnde „Aktion" gegeben werden: die Erhabenheit gemildert und zur Schönheit gesammelt! Wie gesagt, man kann das Prinzip als solches ablehnen, und gerade hier, wenn irgend wo, den Ton dionysischer Begeisterung mit dem Wollen aller Schrecken zu einer überzeugenden Wiedergabe heischen; man wird sich jedoch der besonderen, idealen Eindrucksfähigkeit jener absichtlich apollinischen Gestaltung, der Augenweide in lebenden und bewegten „Bildern" (mit und ohne Theaterzauber der Kostüm-

oder Ensemble-Meiningerei), nicht auf die Dauer verschließen können. Ja, noch weit mehr: man wird endlich, aus eben dieser aesthetischen Voraussetzung heraus, bis zu einer relativen Würdigung selbst der etwas ermüdenden Retardierungen in der sonst so warm empfundenen, mit schlichter Einfalt aber echter Poesie gegebenen, Handlung noch gelangen (ich meine, jener vielfach eingestreuten, oft sogar doppelt eingeführten „Symbol"-Vorbilder). Mag man von vorne herein der Ansicht sein, daß diese Parallelen mit dem „Alten Testamente", her genommen aus einer Zeit des Überganges, der Anknüpfung an das Vorhandene durch die „Judenmission", heute vollständig unzeitgemäß erscheinen; wird man das Meiste darin — so hübsch und geschmackvoll, mit wirklicher Kunst im Einzelnen, auch diese „Bildnisse" als solche stets gestellt sind — für durchaus entbehrlich halten dürfen (da es denn nun und nimmer mit dem Geiste des „Neuen Testamentes" ernstlich in Übereinstimmung gebracht werden kann und uns aus diesen „Bedeutsamkeiten" zuletzt doch nur Scholastik, Dogmatik, Hermeneutik etc. erkältend entgegen wehen): man wird zuletzt doch alle diese Ritardandi, ja deren unleidlich auffällige Häufung, nachdem sich Pilatus die Hände in Blutschuld gewaschen, — wird, sage ich, all' dies noch als planvolle Verteilung der Lichtstrahlen, als bewußte, im besten Sinne jesuitische Ablenkung, zum Ausgleiche der psychischen Erregung, im obigen Sinne nur zu gut begreifen lernen, je mehr der „natürliche" Mensch in uns gerade hier nach einem *crescendo* und *accelerando* in der Handlung drängen möchte.*)

---

*) Ein sehr triftiges Argument für solche „Kunstpausen" findet sich außerdem noch bei Feldigl (a. a. O. S. 61): „Der Darsteller der Christusrolle hat bis hierher schon eine kolossale Spielleistung hinter sich; nun wartet seiner jene gewaltige Szene, die an den Darsteller physische Anforderungen stellt wie kein Schauspiel der Welt: das Hängen am Kreuze fast 20 Minuten lang mit ausgespannten Armen; dazu bedarf er nun notwendig der Ruhe und Kräftesammlung." Der starke Josef Mayr hatte bei der Kreuzabnahme eben doch einmal die Besinnung verloren. Jedesmal ist bei dieser Szene denn auch der Theaterarzt in unmittelbarer Nähe.

Anderseits jedoch braucht uns diese Erkenntnis ja nicht daran zu hindern, ausdrücklich noch hervor zu heben, daß das „Auferstehungs"-Nachspiel — so oder so — als Appendix, Schwanz und Schnörkel zur „Passion", in geradezu unerlaubter Weise (nach der großartigen Steigerung bis dahin) ab- und aus dem Rahmen total heraus fällt. Aber, keine Frage mehr: diese Darbietung eines „Dionysischen" durch das Medium des „Apollinischen" — sie war eben die einzige Möglichkeit, um zu verhüten, daß die Passionsspiele bei der großen Masse die gleiche Stufe etwa wie spanische Stiergefechte oder römische Gladiatorenkämpfe schließlich einnahmen — so ungefähr nach dem Motto: „Es rast das Volk und will sein Opfer haben!" Selbst ein Schiller, in seiner berühmten Vorrede zur „Braut von Messina", stellt bekanntlich die ideale Forderung auf: „Das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit bewahren; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar von den Rührungen scheiden, die es erlebt." Auf diese Befreiung, als die notwendige „Selbstbehauptung des Gemütes gegenüber dem Ansturm der Affekte" (Franz Marschner, „Die Grundfragen der Aesthetik"; Berlin 1899, S. 78 f.), ist es also förmlich „systematisch" abgesehen, und so darf es hier denn auch zur Abwechslung einmal wohl heißen: „Ein Pfarrer könnt' einen Komödianten lehren!"

Zwei Nachrufe

1. Am Grabe Friedrich Nietzsche's
(1900)

Also endete „Zarathustra's Untergang". Und indem wir seiner leiblichen Erscheinung hier noch einen letzten, schmerzlichen Blick nachsenden, loben wir ihn nicht, den hohen Propheten — denn dies stehet uns nicht wohl an; und noch viel weniger wollen wir tadeln sein eigenartig Leben und Wirken. Vielmehr, wir danken Dir von ganzem Herzen und von ganzer Seele und von ganzem Verstande, daß Du von dem goldenen Überflusse Deines Reichtumes auch uns aus „schenkender Tugend" gespendet hast — Du überreiches, großes, nun langsam hinab tauchendes, aber für uns niemals mehr untergehendes Gestirn! .....

In den Entwürfen zu einem 5. Teile des „Zarathustra"-Werkes stirbt der Träger dieses Namens im Glücke des höchsten Augenblicks, als seine Jünger den Gedanken der „ewigen Wiederkunft des Gleichen" freudig bejahen. Das also war Dein Ideal einer „Euthanasie"; dies Dein: „Wer so stirbt, der stirbt gut!" Wohlan, ich hätte wohl den Mut, zu diesem Deinem ernstesten, schrecklichsten Gedanken, der die Fürsprache und Segnung des Lebens „trotz alledem" bedeutet, „Ja!" zu sagen. Ich würde ihn bejahen zumindest in dem hohen Sinne, daß er mir — wenn schon einmal „Wiederkehr" hienieden beschieden sein soll — wenigstens die Gewähr bietet, daß jene mich nach allem meinem Streben nicht mehr in niedrigerer, untermenschlicher Existenz mehr

finden wird — wie es ja doch noch im altägyptischen Religionskult als Möglichkeit angenommen ward. Ich würde ihn bejahen zugleich als „größtes moralisches Schwergewicht“ des Inhaltes, daß ein Jeder selber es in der Hand hat, „seines eigenen Glückes Schmied“ zu sein. Nicht aber freilich würde ich ihn teilen und bekräftigen ohne die leise, stille Hoffnung, daß vielleicht noch irgend ein ganz kleiner, „menschlich-allzumenschlicher“ Fehler im erkenntnis-theoretischen Rechen-Exempel vorhanden sein und jenen „abgründlichsten“ Mitternachtsgedanken zur weihevollen „Morgenröte“ einer „fröhlichen Wissenschaft“ zuletzt doch abklären könnte: nicht ohne den stillen Glauben, daß Deine vornehme Anschauung der Welt, von oben — aus der Höhe der „Vogelperspektive“ herab, Dich ebenso gut auch zu höheren Sphären, einer „Wiederkehr“ auf immer besseren Sternen, hätte führen dürfen. Hast Du doch auch des Pythagoras „Sphären-Musik“ zum hehren „Tanze der Sphären“ in Deiner Philosophie nunmehr weiter fort gebildet und gesteigert. Und auch „also sprach Zarathustra“: „O Himmel über mir! Du Reiner, Tiefer! Du Licht-Abgrund!... All' mein Wandern und Bergsteigen: eine Not war's nur und ein Behelf des Unbeholfenen: fliegen allein will mein ganzer Wille, in Dich hinein fliegen!“ Warum also „Ewige Wiederkehr des Gleichen?“ Warum nicht in neuem, anderem und tieferem Sinne eines „Darüberhinaus“ einmal auch: „Mit Flügeln, die Du Dir errungen — wirst Du entschweben“? — wie uns Gustav Mahler, der einfache Komponist, Klopstocks „Auferstehungs“-Hymnus gar hehr und schön im modernsten Geiste umgedichtet hat. Eben dieses Wort — kein anderes — wollte ich mir wohl, und das just nur in Deinem Sinne, so gern auf meinen Grabstein dereinst setzen lassen!

Wie dem aber nun auch sei, Eines bleibt gewiß: „Dem entfesselten Prometheus“ unserer Tage darf ich meinen Kranz weihen. Wie Du selbst schon, merkwürdig vorahnend, Dir vom Jahre 1901, — also unmittelbar nach Deinem körperlichen Tode — die eigentlich echten Wirkungen Deiner Bücher und Lehren erwarten konntest, so hat sicherlich nur zum Ausdrucke gebracht, was uns Alle in diesen letzten 11 Jahren tief schmerzlich bei Deinem Anblicke be-

wegen mußte — jener Arzt und treue Freund des „Nietzsche-Archivs", der voriges Jahr beim Abschiede von Weimar nach dem Süden noch Lorbeer und Rosen den Berg hinauf sandte mit der bedeutsamen Schwarz-Gold-Aufschrift: „Dem gefesselten Prometheus". Ferne sei es von mir, an geweihter Stätte eine Lästerung begehen zu wollen. Sie widerspräche in jedem Zuge Deiner „christlichen" Gewissenhaftigkeit, welche allein nur in Deiner Person die Moral bis zur eigenen „Selbstüberwindung" treiben konnte. Aber wo hielte heute selbst auch nur unser „Christentum" so weit vor und Stand, daß es in Allem wirklich Ernst machte? Daß wir unsere „Erlöser" und Befreier wieder erkennten, unsere Lichtbringer und Kulturträger vor dem Äußersten: der ewigen Wiederkehr des „Kreuzige!" statt eines laut jubelnden „Hosiannah!" treulich bewahrten? Heute werden „der Menschen Söhne", die den „übermenschlichen" Funken eines Göttlichen uns widerstrahlen, nicht mehr gekreuzigt — heute müssen sie an dieser Welt, auf die zu wirken sie berufen, „irre werden"; heute werden sie nicht mehr an Felsen geschmiedet, daß der Geier an ihrer Leber fresse — nein, heute kettet man sie einsam und allein mit ihren schweren, zukunftsträchtigen Problemen zusammen, bis endlich der Wurm des Wahnsinnes den also „Gefesselten" von innen her grausam anfrißt und bei lebendigem Leibe zernagt. Und diese Geistes-„Tragödie", sie war Leben wirkend zugleich eine edelste „Geburt aus dem Geiste und Wesen der Musik"!

Auch Friedrich Hölderlin, der Lieblingsdichter Deiner Jugendjahre, war solch' ein Geist, dessen griechische Ideale an dem Barbarismus und Banausismus ihrer Tage irre geworden waren. Und doch hat er das Wort geprägt, das — von ihm auf eben jene griechische Tragödie (Sophokles) gemünzt — ohne Weiteres auch auf Dich Anwendung finden darf, und das ich Dir nun als meinen Abschiedsgruß in die „größte Stille" Deiner „Gräberinsel" hinab rufe:

„Viele suchten umsonst das Heitere heiter zu sagen;
Hier spricht endlich es uns ernst in der Trauer sich aus!"

2. Bei Arnold Boecklins Hinscheiden (1901)

„*Pan* ist gestorben,
der große *Pan* ist tot!"
Ad. Wilbrandt.

Obwohl es sich hier um einen Nekrolog handelt, ist es mir doch nicht möglich gewesen, das übliche Sterbe-Kreuzlein neben den Namen in der Überschrift hin zu malen. Und ganz ebenso hätte man seinerzeit ja auch geschmackvoll genug sein sollen, es anläßlich der Zeitungsnachrufe beim Namen Friedrich Nietzsche einfach weg zu lassen; denn der hellenische „Antichrist" und das christliche † — das geht nun einmal nicht gut zusammen! Eher schon will zu unserem schmerzlichen Tode heute das obige Motto passen — jener schauerliche Klageruf einer hinab gesunkenen Kultur aus dem „Meister von Palmyra", der wie ein mystisches „*Le roi est mort!*" (ohne darauf folgendes „*Vive le roi!*") dort durch die öden Lande klingt. —

„Boecklin" hieß er, und im „Hause zu den drei Böcken" in Basel ward er geboren: hier kommt zum „*nomen et omen*" gar noch ein merkwürdiges „*at home*" hinzu. Ja: Boecklin = Böcklein (wie auch das schweizerische „Wölfflin" ein verkleinertes „Wolf" vorstellt)! Man erinnere sich nur, wie ärgerlich er sich selber einmal über die in Norddeutschland übliche, falsche Betonung seines Namens auf der Endsilbe aussprach. So ärgert sich auch der Vertreter des Violoncello's, wenn man ihn gedankenlos zum „Cellisten" macht, als ob er das neutrale Anhängsel blos vorstellte, nicht aber das charakteristische Instrument als solches zu behandeln wüßte. Boecklin also! Und in der That: das an der Quelle der Natur (= Nymphe) selbst trinkende blond-junge „Böcklein" (in der Galerie zu Dresden) — das und kein Anderer war er Zeit Lebens selber. Es ist ein ganz artiger „Satyr" mit widerhaarigen Bocksfüßen und höchst seltsamen Quer- und Seiten-Sprüngen, ein Bacchant der Natur von lebfrisch-kunstfroher Anschauung und phantasievoll-dionysischer Deutung des Daseins aus ihm geworden — keine deutsche

„Faust"-Natur also, vielmehr etwas wie ein schweizerisch-italisches „Faun"-Wesen. So konnte er sich Tod und Erlösung denn auch nur mehr hellenisch-elyseisch vorstellen: als feierliche Charonfahrt in ein düsteres Schattenreich und als „Gefilde der Seligen", wobei in die letzteren noch obendrein Goethe's „klassische Walpurgisnacht" (aus dem II. Teile des „Faust") mit hinein geklungen hat. Und es war nur recht und gut so, denn er hat auf diesem heidnischen Wege auch unsere „moderne" Weltanschauung unendlich bereichert und nicht wenig zudem den neuen Geist einer griechisch-antichristlichen Renaissancekultur seinerseits mit bereiten helfen.

Wirklich, es wäre sehr verlockend, auch nur in einigen Zügen den geistig-bildnerischen Anregungen nach zu spüren, die wir seinem reichen und gesegneten Leben verdanken. Wir wollen da noch gar nicht einmal von seinem Nachbeter Franz Stuck hier reden, der sich nach unserer heutigen Erkenntnis der Dinge zum Urbilde doch wohl nur verhält etwa wie der Stuck (als Material) zum massiven Stein in der Bildnerkunst — wiewohl übrigens die geborenen „Koloristen", nämlich die Franzosen, seinen Farbensinn demjenigen des Alten neuerdings entschieden vorzuziehen beginnen. Wir wollen auch das nur eben streifen, wie in einem Hans Thoma Boecklin'sches Fabelwesen aus dem wilden Naturmythos in's idyllische Märchenreich übersetzt erscheint, wie hier der göttliche „Dionysismus" gleichsam in's Ruhig-„Apollinische" rein menschlich abklingt und ein biederes Bauerntum heimatlich-stiller Träumerei, der spezifisch-deutschen Volksseele, zuletzt immer wieder heraus kommt. Auch die Trübner, Klinger, Greiner, Alb. Welti, R. Diez, S. Schneider, Pietschmann, Th. Th. Heine, Hermann Hendrich, Sandreuther, Süß u. v. A. möchten wir hier zwar wohl nennen, doch nicht erst genauer nach der Herkunft ihres Stiles analysieren; wohl aber auf Gerhart Hauptmanns Figuren des „Waldschratt" und des „Nickelmann" (aus der „Versunkenen Glocke") in diesem Zusammenhange noch einmal hin weisen und ernstlich zugleich darauf aufmerksam machen, wie weder Nietzsche's Bild von der „Gräber-Insel" und vom „Übermenschen" (mit der Grundlage eines Kentaurenleibes der „blonden

Bestie" für den „immoralistischen" Herrengeist) noch selbst die Gründung der Zeitschrift „Pan" seinerzeit ohne den Vortritt eben eines Boecklin zu denken gewesen wäre; ja, wie sogar der anschauliche Begriff des Namens „Insel" mit allen seinen Qualitäten bei Otto Jul. Bierbaums bekannter neuer Zeitschrift doch nur wieder auf jenen sich zurück führen dürfte. Lediglich dies sei hier mit hervor gehoben, daß in einer Zeichnung von Alex. Frenz die ernste Totenfahrt R. Wagners nach Boecklin'schen Motiven in's „Romantische" und „Christliche" umgebildet sich darstellt: zwar die freie Flut und ein Endziel im Mittelpunkte, mit schmaler Einfahrt; aber statt eines Fährmannes leiten den Kahn mit Sarg zwei Schwäne, und nicht in ein schauriges Dunkelreich, sondern in eine Licht strahlende Sonnenwelt des Friedens geht hier die ernste Reise. So erscheinen denn die „Gefilde der Seligen" glücklich in eine Art von „Gralreich" hier umgedeutet! Und da wir damit schon auf die Musik hinüber greifen, möge auch rasch noch an die symphonischen Dichtungen (nach Boecklin) von Weingartner: „Gefilde der Seligen", H. Huber: „Sieh', es lacht die Aue!", Schulz-Beuthen und Otto Naumann: „Toteninsel", Eugen Lindner: „Spiel der Wellen" erinnert sein ....

Also ein vollkommener „Heide" stände in Boecklin vor uns: der Mythus mit durchaus moderner Auffassung, in urwüchsig-selbständiger Eigenart der Anschauung wieder geboren aus dem Geiste der Natur, das Dämonische und Überschäumende gleicher Weise wie auch das Brütende (von „*brutum*"!) und Brutale in sich vereinend? Humor, Satire und dreister Realismus dicht neben heilig-ehrfürchtigster Stimmung vor den tieferen Geheimnissen des Lebens, einem kindlich-innigen Naturgefühle voller Dankbarkeit und Religiosität — ein beherztes Jasagen zum irdischen Dasein mit einem verwegenen: „T r o t z allebem!" .... hier den einflüsternden Tod zur Seite, dort den Lorbeer in der Stirnennähe, dann wieder den funkelnden Becher, gefüllt mit Wein, heiter empor gehoben und die Palette froh in der sicheren Meister-Hand höchster, freiester „Lebenskunst"! Aber, was die große Hauptsache dabei bleibt: Dieser Mythus ist am eigenen Leibe kräftig e r l e b t, voll ausgeschöpft und „persönlich" durchtränkt

— nicht etwa nur mehr „illustrierte Mythologie“! Und nicht die römischen: Cicero, Ovid oder Horaz, sondern Homer selber, Aeschylos und Sophokles, dazu Anakreon, Ariost, Geßner und — Goethe sind seine antiken Götter gewesen. Vielfach germanisch in der ursprünglichen Voraussetzung und im Empfinden, wird er doch zumeist griechisch-italisch in der bildnerischen Gestaltung. Indessen, wäre nun dieser Boecklin schon ein Griechen-Mensch schlechthin zu nennen? Mit Nichten, war er alsbald doch wieder ein christlicher Künstler; da spezifischer Schweizer, dort der Typ des Urgermanen, und hier gar lustiger Antisemite vom reinsten Wasser! Denn, kennen wir neben der vollen „Pan“-Sinnenfreudigkeit von Kentauren und Satyrn, neben all' der Meerschaum-Schlägerei von Nereiden und Tritonen, neben einem „Heiligtum des Herakles“, von ihm nicht auch einen urnaiven „Gottvater, dem Adam das Paradies zeigend“, eine kleine „Madonna mit dem Kinde“, eine figurenreiche, ergreifende „Pietá“ und „Kreuzabnahme“, Heiligenbilder und „Apokalyptische Reiter“? Wissen wir nicht von unsterblichen Schweizer-Masken am Baseler Künstlerhaus, von „Frühlingsträumen“ und „Reigentänzen“? Haben wir etwa nicht neben einer „Jagd der Diana“ knirschende „Zimbernschlachten“ und „Gotenzüge“, „Hl. Haine“, „Abenteurer“, „Fafner als Drachen“ u. dgl., neben einer „*Venus genetrix*“, „Sappho“ oder „Kalypso“ nicht die feiste „Susanna im Bade“ hängen sehen? Die Vielseitigkeit nicht nur seiner Stoffwelt, sondern auch seiner mannigfaltigen Technik ist ja nicht auszuschöpfen, und die Einkapselung seiner blühenden Meisterschaft in irgend ein Gattungs-Schubfach dürfte wahrlich schwer genug fallen, wo nicht ganz unmöglich sein: „er war ein Mensch — nehmt alles nur in allem!“ Historien- und Landschaftsbild, religiöses wie Phantasie-Gemälde, Porträt, Genre und Tierstück, ja selbst Plastik — alles werden wir bei ihm vor- und in ihm wieder zu einer stolzen Universalität vereinigt finden: mag dann im Einzelnen die besondere Benennung der also erträumten, erschauten oder ersonnenen Kunstwerke, dieser achtlos ohne Titel hinaus gegebenen Schöpfungen, dem Kunstmakler und noch mehr dem feinfühligen Aesthetiker Kopfzerbrechen genug bereiten.

Denn die meisten der umlaufenden Bezeichnungen rühren ja wohl ebenso wenig von ihm selber her, wie gewisse unsinnige Benennungen bei Bildern Hans Thoma's von diesem.

Die bedeutenden Boecklin-Ausstellungen des Jahres 1897/98 zur Feier seines 70jährigen Geburtstages (in Basel, Berlin und Hamburg) haben uns die ganze, erstaunliche Übersicht über sein Schaffen, das erschöpfende Bild des Reichtums und der Fülle seines genialen Geistes wie seines künstlerischen Könnens, einmal klar ergeben. Schlechterdings unvergeßlich wird jedem, der sie geschaut, der Eindruck der Gesammt-Persönlichkeit Boecklins da geblieben sein, und mit schmerzlichem Nachempfinden wird sich einer empfänglichen Seele damals zugleich das eigenste Martyrium des Bildners aufgedrängt haben: wie geradezu entsetzlich und welch' harte Prüfung es zuletzt für den Maler sein muß, so nach und nach alle Kinder seiner Muse an öffentliche Sammlungen, Kunsthändler und Private hinaus zu geben, von ihnen sich vollständig trennen zu müssen und so im späteren langen Leben vielleicht niemals mehr mit eigenen Augen „persönlich" erschauen zu dürfen, wessen Anblick eine ganze Welt mit Freude und Erhebung fortan erfüllen soll. Ein schweres Los, zu dessen heiler Ertragung wohl die ganze Freudigkeit und frische Geistesbeweglichkeit des beherzt Weiterschaffenden und — Fortschreitenden gehören mag!

Aber auch ein Anderes hat mir jene historische Darstellung wieder eindringlich zu Gemüte geführt und jedenfalls nochmals angelegentlich in Erinnerung gebracht — ein Moment, mit dem vor etwa 15 Jahren meine eigene Erkenntnis Boecklin'schen Wesens begonnen hatte: nämlich die „Verpersönlichung der Natur und ihrer jeweiligen Grund-Stimmung" durch seinen Pinsel; ein Prozeß, welcher aus der heroischen Landschaft und ihrer ursprünglichen „Staffage" bei organischer Entwicklung mehr und mehr heraus wächst, zuletzt zur vollen Unterdrückung der umgebenden Naturszenerie gelangt, d. h. zur zielbewußten Weglassung dieses landschaftlichen Rahmens notwendig führt, um alsdann deren charakteristische Verkörperung in belebten Fabelgestalten zum Hauptgegenstande zu erheben. All' diese Halbtierwesen sind ja keineswegs erfunden,

sie sind aus dem konkreten Boden geschöpft und der betreffenden Situation zwanglos entwachsen. Man denke nur an das Farbenspiel vom „Prometheus“, den das Auge (fast wie bei einem Vexierbild) lange nicht von dem Felsen, auf den angeschmiedet sein Körper liegt, abzuheben vermag — zumal, wenn der Beschauer den Titel des Bildes vorher noch nicht kennen sollte. Von der „Villa am Meer“, über das in der Schack-Galerie hängende „*Via mala*“-Bild („In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut“ — nach Goethe), über das „Schweigen im Walde“, dessen Einhorn förmlich die leibhaftige Konkretisierung der Baumstämme vorstellt, zu der herb-rothaarigen Meernixe, die, auf einem Uferfelsen ausruhend, boshaft-still zu dem dräuenden Meer-Ungetüm hinab schaut und gleichsam wie die verkörperte Abendstimmung der im Sonnenrote träumenden See vor einem Sturme erscheint — auch ein „Ausschnitt“ der Natur, gesehen durch ein „Temperament“: das alles ist durchaus eine kontinuierliche Linie der Entwicklung, und vielleicht sogar die verständlichste zur intimeren Erfassung der aesthetischen Absichten des Künstlers — wenn wir recht zusehen, ein umgekehrter R. Wagner (vergl. mein Buch „Vom modernen Geist in der Tonkunst“; Berlin 1900, S. 69) . . . . . .

Daß dieser Geniale leider auch mit vorübergehenden Geistestrübungen seiner oberflächlichen Zeit den Tribut zu zahlen hatte, daß er — darin der „Modernsten“ einer! — nebenher auch noch eifrigst, gemäß seinen aparten technischen Neigungen, sich mit der Lösung des Problemes der Luftschiffahrt nicht ganz erfolglos befaßte,*) das nähert ihn, an der Wende des Jahrhunderts, überdies noch einem Geiste wie Friedrich Nietzsche — diesem ikarischen „Luftschiffer des Geistes“ und ideellen Antezipator der Luftschiffahrt des XX. Jahrhunderts, mit dem er auch die heroische „Rosenkranz“-Verklärung des Lebens selbst unter dem dräuenden Zeichen des Todes durchaus gemeinsam hat. Denn zwei Deutungen stehen dem bekannten Selbstporträt des Malers mit dem Totengerippe

*) Vergl. auch Otto Lasius' Tagebuch-Aufzeichnungen zur Sache; „Züricher Post“, 1902.

wohl zu Gesicht. Die eine: „Wie, du geigst mir ein „*Memento mori*“ in's Ohr? Ich lache deiner und male jugendfrisch das Leben, indem ich es, ungeachtet deiner traurigen Weise, mit Rosen umkränze!“ Die andere (— etwa der Meister zu sich selber sprechend): „Schaffe stets, den gestrengen Tod vor Augen, d. h. immerdar so, daß etwas Unsterbliches, ein Unvergängliches dabei herauskommt!“ Wohl uns:

Beides hat uns Boecklins hoher „Genius“ gehalten!

Nietzsche-Bildwerke

(1901/2)

Es war, glaub' ich, im Jahre 1889, daß ich im Wiener (und damals noch Nicolaus Oesterlein'schen) „Wagner-Museum" die erste Photographie Friedrich Nietzsche's mit eigenen Augen zu sehen bekam. Ich weiß heute nicht mehr, aus welchem Jahre dieses Porträt wohl herrührte und welche der mir heute bekannten Aufnahmen es vorstellte. Vielleicht auch hatte sich mir das Bild, bei dem flüchtigen Beschauen unter all' den vielen anderen Sehenswürdigkeiten der Sammlung, ungeachtet meines schon dazumal vorhandenen lebhaften Interesses für die Persönlichkeit, doch nicht stark genug allsogleich eingeprägt. Sicher ist, daß ich nicht wenig erstaunt war, als ich, etwa ein Lustrum später, wieder einmal ein solches Nietzsche-Bildnis nach dem Leben mit meinen Augen zu blicken bekam. Kaum mehr konnt' ich es mit meiner Erinnerung von ehedem überein bringen, so sehr mußte ich Charakter und Physiognomie hier zumal verändert finden. Freilich, wenn ich heute die bekannten Profil-Bildnisse des Philosophen mit den wenigen *En face*-Aufnahmen unmittelbar zusammen halte, dann kann ich mir diese Verschiedenheit meiner Empfindung schon weit eher erklären, ja möchte sogar glauben, daß ich damals in Wien zu allererst eben eines von den letzteren vor Augen gehabt haben mochte. Und der gen. Leser wird zugleich sehen, daß uns dieser Kontrast zwischen *„en face"* und *„en profil"* selbst bis in die künstlerischen Wiedergaben hinein immer wieder verfolgt. — Seither sind wir ja von Nietzsche-Bildnissen nicht

gerade entblößt geblieben, sind mir speziell solche aus Publikationen wie aus dem Familienbesitze, in Malerei oder Plastik, Radierung, Stahlstich, Holzschnitt oder Autotypie — nahezu ein halbes Hundert wohl — nach und nach zugänglich gewesen, die zwischen jenem unvermittelten ersten und dem späteren Eindrucke lebendig noch ausgleichen und den schroffen Gegensatz von 1870 bis 1882 mit der Zeit immerhin überbrücken konnten. Bleibt ja wohl überdies anzunehmen, daß da und dort vielleicht ein mit unvollkommener Technik arbeitender, kleinstädtischer Photograph von weniger glücklicher Hand an einem befremdenden — um nicht gleich zu sagen: den Ausdruck entstellenden Bilde mit die Schuld getragen haben mag. Schreibt doch Nietzsche selbst zu dem an den „treuen Kameraden Deussen" übersandten Brillen-Bilde, unter'm 25. August 1869: „. . . . . . von meiner Photographie . . . . wirst Du wenig haben, ja vielleicht gar Dir eine falsche Vorstellung machen: *εἴδωλν καὶ ψεῦδος!*" („Trugbild und Täuschung!")

Ich will es nun also nach meinen schwachen Kräften versuchen, zuerst einmal alle diese m i r bekannt gewordenen mechanischen Vervielfältigungen von Wirklichkeits-Abnahmen, chronologisch-systematisch geordnet, nachstehend vorzuführen, um erst dann von den „persönlichen" Kunstwerken als solchen und deren mehr oder minder gelungener Wiedergabe des Typs, als meinem eigentlichen Thema, hier mit einiger Vernunft reden zu können. — Natürlich existieren im Familienbesitz außerdem noch eine ganze Menge photographischer Blätter, die ich anläßlich meines eigenen Aufenthaltes am „Nietzsche-Archiv" zu Weimar gelegentlich auch wohl eingesehen, leider aber damals nicht im Einzelnen näher mir vermerkt bezw. planvoll aufgezeichnet habe. Nichtsdestoweniger bin ich doch in der Lage, folgende Bilder heute bereits genauer namhaft zu machen. Da hätten wir denn vor Allem das durch die Biographie von Frau Dr. Förster-Nietzsche (Band I, Seite 96 bis 97) bekannt gewordene Jugendbild des Gymnasiasten Nietzsche aus dem Jahre 1861. Es folgen drei in den Empfangsräumen des Weimarer „Nietzsche-Archivs" hängende Gruppenbilder aus späteren Jahren: a) der Bonner „Franconia" (Anfang Winter 1864), b) und c) der Mitglieder des Leipziger „Philosophischen-Vereins"

(1866 und 1867) — jedesmal natürlich mit Friedrich Nietzsche darunter, und sodann das in der Biographie (Band I, Seite 272 bis 273) wiedergegebene Militärbild mit Brille und gezogenem Säbel vom Herbste 1868 — als Jugendbildnisse. Hiernach dürfte das schon vorher erwähnte, von Professor Paul Deussen in seinen „Erinnerungen" kürzlich veröffentlichte, Photogramm mit Brille (Sommer 1869) wohl einzureihen sein. Eine humorvolle „Sitzung" bei Gelegenheit einer Konferenz des Triumvirates: „Nietzsche — Rohde — von Gersdorff" (wiederum im Familienbesitz, Kabinetformat) mag aus dem Jahre 1871 stammen — man vergleiche hierzu: „Briefe", Band I Seite 114; aus welcher Zeit übrigens auch das bewußte, dem Band I der „Gesammt-Ausgabe Gr.-8° beigeheftete, *en face*-Brustbild, mit den weiten leuchtenden Augen ohne Brille, sich herschreibt. (Eine leichte Variante dieses letzteren, mit retouchiertem linkem Schnurrbartflügel, findet sich in Lic. Dr. Eugen Kretzers Monographie: „Nietzsche, nach persönlichen Erinnerungen und aus seinen Schriften"; Leipzig und Frankfurt a/M., 1895.) Das nächste (1872) wäre sodann das von Ola Hansson in seiner Studie über Friedrich Nietzsche (Leipzig, bei E. W. Fritzsch) mittels rohen Holzschnittes vervielfältigte, nach einer im Besitze der Frau Cosima Wagner befindlichen Photographie auch von H. St. Chamberlain in sein bekanntes „Wagner"-Prachtwerk (München, bei Bruckmann) mit aufgenommene Brillenbild des Baseler Gelehrten, welchem nunmehr (1873) das dem Freunde G. Krug gewidmete „Friedrich der Unzeitgemäße" folgen würde — man vergl. hierzu wieder die „Biographie", Band II vorne und die etwas harte Stahlstichreproduktion davon in Band I der „Gesammt-Ausgabe" Klein-8°.

Nach ihm aber existiert für meine Kenntnis nur eine große, bisher unausgefüllte Lücke. Denn erst wieder das bekannte (für den Nietzschekenner allerdings ziemlich schreckliche, weil in seinem Urteil so arg schiefe) Buch der Frau Lou Andreas-Salomé: „Friedrich Nietzsche in seinen Werken" (Wien, 1894) brachte zwei neue Type mit herzu, die offenbar in den Anfang der achtziger Jahre, genauer 1881 bis 1882 — also beinahe um ein Jahrzent später, zu setzen sind. Nämlich: ein gar nirgend sonst zu sehendes,

handschriftlich unterzeichnet „Friedrich Nietzsche, ehemals Professor, jetzt *fugitivus errans*" — sehr „skeptisch" und sehr fremd, mit fast tückischem Blicke, lauernd, forschend, wie von oben herab; sowie das bekannte, auch in Band VI der „Gesammt-Ausgabe" Gr.-8° zum Besten gegebene Brustbild, im Halbprofil und mit der einmal geschlungenen schwarzen Halsbinde, aus 1882 — bei Frau Lou Andreas nur in etwas schlankerer Nüance und wahrscheinlich eine andere, oder nach unten erweiterte, Aufnahme just der selben photographischen Sitzung. Diesen letzteren, wohl geläufigsten Typ nun weist nicht nur eine stark vergrößerte Photographie-Nachbildung in mächtigem Oval-Eichenrahmen an Ort und Stelle in der Nietzsche-Villa selber auf, sie ist auch — wie bereits gesagt — durch die Gr. 8°-Ausgabe des „Zarathustra", sowie durch den buchhändlerischen Prospekt des Verlegers über die erste vom „Nietzsche Archiv" veranstaltete „Gesammt-Ausgabe der Schriften" aus der Mitte der 90er Jahre viel und weit bereits in der Welt herum gekommen. Ihm wiederum haben sich alsdann angeschlossen die Bildnisbeigaben zu folgenden Werken: Gg. Brandes „Menschen und Werke", Frankfurt a/M. 1895 (kleines Medaillon); Alexander Tille „Deutsche Lyrik von heute und morgen", Leipzig 1896; Zofia Daszynska „Nietzsche-Zarathustra", Krakau 1896; Prof. Dr. Al. Riehl „Friedrich Nietzsche der Künstler und Denker", Stuttgart 1897; Hans Gallwitz „Friedrich Nietzsche, ein Lebensbild", Dresden 1898; Karl Henckell „Sonnenblumen", Zürich; Ad. von Hanstein „Das jüngste Deutschland", Leipzig 1901; Hans Vaihinger: „Nietzsche als Philosoph", Berlin 1902; ja, selbst die extravagant „persönliche" Linienführung des Franzosen Fel. Valloton — vergl. Novemberheft 1900 der Zeitschrift-„Insel" — läßt sich unschwer auf diese Quelle zurück führen. Und diesem Typ im Wesentlichen waren denn auch die beim Ableben Friedrich Nietzsche's durch die Presse verbreiteten mancherlei Nekrolog-Abbildungen („Berl. Lokal-Anzeiger", „Woche", „Leipz. Illustrierte Zeitung", allerlei „General-Anzeiger" etc., später wieder der „Tag" u. a.) — wenigstens, so weit ich sehen konnte — mehr oder minder alle gefolgt.

Indessen war aber von einer im Familienbesitze vorhandenen

Aufnahme aus ganz dem selben Jahre (1882) ein ungleich charakteristischeres Bildnis des Nietzsche der „Zarathustra"-Schaffensperiode nach Visitformat, Dank einer Anregung Arnold Kramers beim „N.-A.", nunmehr in Kabinetgröße abgenommen und vorzüglich ausgeführt durch den Hofphotographen W. Höffert zu Leipzig hergestellt worden: unser Philosoph in ganz der gleichen, starken und etwas rauhen Woll-Joppe, mit ganz der nämlichen schwarzen Halsbinde angethan, jedoch hier mit aufgestütztem rechtem Ellenbogen, die rechte Faust dicht an die rechte Wange gelegt — in durchaus markanter, durchgeistigter Auffassung und mit wuchtig-ernstem, bedeutendem Ausdrucke der Mienen. Dieser wirklich prächtige Typ liegt nunmehr höchst wirksam zu Grunde dem Stahlstich im Bd. VI der Gesammt-Ausgabe Klein-8°, aber auch der Autotypie in H. Lichtenbergers „Philosophie Friedrich Nietzsche's" (Deutsche Übersetzung mit der Einleitung von Elisabeth Förster-Nietzsche), Dresden 1899; ferner der Holzschnitt-Impression (Radir-Imitation) in Henri Alberts beim „*Mercure de France*" zu Paris 1899 veröffentlichten „*Pages choisies*" aus Nietzsche's S. Werken; dem Prachtwerke „Das 19. Jahrhundert in Bildnissen" von Werckmeister (1901), auch einer neueren Nietzsche-Publikation von Stock (1901), einer kleinen Reproduktion in der Zeitschrift „Musik" (1902), sowie noch dem, in einem neueren Prospekte der Leipziger Verlagsfirma C. G. Naumann gegebenen, Nietzsche-Porträt. Endlich haben wir aus dem Jahre 1892 (also 3 Jahre nach Erkrankung!), zu Naumburg a. S. gelegentlich eines Spazierganges gefertigt, von Friedrich Hertel in Weimar übernommen und noch verbessert, eine ungemein intime Photographie. Wir sehen Nietzsche, wenn auch etwas gedrückt zu Boden blickend, so doch noch immer ganz aufrecht stehend, nur hier überaus schlank erscheinend, am Arme seiner treuen, alten Mutter, angethan mit weißem Hemdkragen ohne jede Binde, in einem langen Ausgehrocke und mit dem steifen Hute in der linken Hand. Von dieser anscheinend ebenso vortrefflichen als nahezu unbekannten Aufnahme ward später (durch das zuletzt genannte Weimarer Atelier) auch noch ein Brustbild für sich allein in Oval ausgezogen, das alsdann von der „Neuen musikalischen Presse" zu Wien anläßlich ihres

Nietzsche-Nekrologes (1900) in größerer Proportion ihren Lesern vorgeführt werden konnte.

Somit hätten wir denn alles in allem einstweilen bereits einige 40 Bilder und Vervielfältigungen zu verzeichnen gehabt, unter denen sich übrigens merkwürdiger (und bedauerlicher) Weise nicht eine einzige freie Moment-Aufnahme irgend eines geschickten „Amateur-Photographen" findet. Und diesen allen wäre schließlich noch die Gesichtsmaske des toten Nietzsche mit anzureihen, die als rein mechanischer Abdruck von einem Weimarer Gypsformator (unter persönlicher Überwachung übrigens des Bildhauers Kurt Stoeving) gewissenhaftest seinerzeit von der Leiche abgenommen wurde.

* * *

Um nach diesem unumgänglich nötigen Präludium nunmehr auf die Kunstwerke selbst zu sprechen zu kommen, so sei gleich voraus geschickt: lange genug hat es ja gedauert, bis sich die Kunst ihrerseits dieses jedenfalls tief interessanten und seit der bekannten Modeströmung für Nietzsche's Philosophie doch auch so dankbaren Objektes energisch einmal annahm und ein, der hohen Persönlichkeit wahrhaft würdiges, Abbild mit ihren Mitteln endlich den Zeitgenossen bescherte. Zwar sollte in früheren Jahren, wie man mir gelegentlich erzählte, und zwar noch zur Zeit der vollen geistigen Frische Nietzsche's, Prof. Franz von Lenbachs Meisterhand den Philosophen einmal für die Nachwelt fest halten; der Plan war jedoch, glaub' ich, an den eigentümlichen Augen des Originales schließlich gescheitert, die zu fassen des „realpolitischen" Malers Sache wohl nicht sein mochte. Auch hatte — rein privatim — Nietzsche's intimer Freund, der bekannten Münchener Maler und Schriftsteller Baron R. von Seydlitz, eine Skizze dieses Kopfes aus persönlichem Verkehre versucht, diese aber später durch Zufall leider sich völlig abhanden kommen lassen. Der Erste nun also, der sich an das schwierige Problem — man darf sagen: mit einer durch keinerlei Sachkenntnis irgend wie getrübten, rein konventionellen Modellier-Technik — heran wagte, war ein

Naumburger Bildhauer Namens Schellbach, welcher nämlich in den siebziger Jahren mehr „aus dem Kopfe" und „nach Erinnerung" als *„par coeur"* oder „getreu der Natur", die überhaupt erste, heute im Treppenhause des Weimarer „Nietzsche-Archivs" zwar wohl aufgestellte, aber doch noch reichlich unbedeutende und nichts besagende Gypsbüste Friedrich Nietzsche's anfertigte. Freilich würde sie einen (traurigen) Vorzug vor allen ihren Konkurrentinnen voraus gehabt haben, wenn anders der Künstler es nur auch verstanden hätte, über lokalpatriotische Verhältnisse hinaus diesen seinen Vorteil wahrzunehmen. Sie ist nämlich das einzige Kunstwerk nach dem gesunden, „aufsteigenden" Leben des Naumburger Philosophen, wogegen sich alle übrigen Nachfolger, so weit sie eben nicht auf unlebendige Nachbilder zurück griffen, nur mehr mit dem bereits erkrankten — will sagen: dem zugleich geistig-umnachteten Körper abzugeben hatten. Um so mehr wäre daher gerade ihr doch zu wünschen gewesen, daß sie durch eine kongenialere Wiedergabe über das Handwerksmäßige und Durchschnittliche irgend wie bedeutsamer hervor geragt hätte, was aber offenbar ganz und gar nicht des betreffenden Autors Sache war. Auch noch zweien Flach-Reliefs (Bruststücken) von Arnold Kramer in Dresden und Julius Drexel in München (beide im „Nietzsche-Archiv" vorhanden; ersteres zu Dresden im Handel, letzteres in Bronze-Imitation beim Verleger C. G. Naumann zu Leipzig erhältlich): auch ihnen sind nicht eben hervorstechende Charakterzüge zu eigen, geschweige denn bedeutsame oder besonders eigenartige Seiten ab zu gewinnen. Sind sie doch gar nicht einmal nach unmittelbar lebendiger Anschauung der Wirklichkeit entstanden (deren der gewissenhafte Künstler in solchem Falle kaum gerne wird entraten können), sondern vielmehr aus einfacher Kopie, nach Flächen-Vorlage oder gar freier Phantasie-Konzeption, nur eben hervor gegangen: und zwar das Drexel'sche ausgesprochener Maßen „nach dem Lichtdruckbilde in Bd. VI Gr.-8° (der Gesammt-Ausgabe von Nietzsche's Schriften) modelliert", während dasjenige Kramers seinerzeit noch, Mangels jeder persönlichen Beziehung zum Nietzsche-Hause, gleichsam als die

„Resultante“ aus den bis dahin gerade zugänglichen Bildnissen rc. vom Künstler zu konzipieren war.

So währte es denn, zumal diese sämmtlich lange Zeit der Öffentlichkeit verborgen blieben, bis 1894/95, daß das erste Ölbild „nach dem wahrhaftigen Leben“ mit künstlerischer Prägung und in „individueller“ Auffassung der körperlichen Erscheinung des „Umwerters aller Werte“ allgemeiner bekannt wurde. Es stammt von dem ernsten und strengen Kurt Stoeving, der eben damals zugleich auch noch ein anderes Gemälde: Nietzsche in der „Gartenlaube“ zu Naumburg, geschaffen und ganz ebenso, wie schon jenes, mit symbolischem Rahmen (Adler und Schlange etc.) versehen hatte. In weiteren Kreisen bekannt aber wurden diese Sachen nun deshalb, weil sie — zusammen mit einer geistvoll idealisierten, aber doch noch wenig überzeugenden, größeren Bronze-Plakette des selben Meisters — auf mannigfachen Ausstellungen in mehreren deutschen Kunststädten Mitte der 90er Jahre öffentlich zu sehen waren. Leider hat jenes erstere Gemälde schon viel Anfechtungen erfahren, oder ist zum Mindesten mancherlei Kopfschütteln und Achselzucken selbst bis in die Kreise der nächsten Freunde hinein begegnet. Ich für mein Teil aber hege den starken Argwohn, daß es im Grunde doch nur der ungewohnt „moderne“ Vortrag der Gestalt, im Sinne nämlich des Freiluft-Porträts, mit ausgeprägter Grünschimmer-Beleuchtung des ganzen Gartenausschnittes war, was jenen „Vielzuvielen“ ein so groß' Befremden vor ihm verursachte. Auch der starre — um nicht zu sagen: scheu vor sich hin träumende Blick des die Außenwelt schon kaum mehr fixierenden Philosophen, eine darin sich ankündigende, gewisse Stumpfheit der Sinne, welche im damals gegebenen Momente der psychischen Lage für den Künstler nun einmal die unvermeidliche „Naturwahrheit“ seines Objektes gewesen sein mag: auch das wird ja so manchen Beurteiler zuletzt etwas zurück gestoßen haben. Ich selber bin trotzdem noch keinem Künstler begegnet, der nach längerem, genauem Studium des Originales, eben zur Krankheitszeit, dieser Stoeving'schen, als Erst-Schöpfung ganz enorm schwierigen und darum auch doppelt denkwürdigen, Leistung nicht volle Gerechtigkeit als-

bald hätte widerfahren lassen. Den Nietzsche-Typus in persönlich-freier Auffassung erst einmal künstlerisch fest gelegt, ihn in eine größere Öffentlichkeit zugleich eingeführt und zu weiterer Befassung damit die Kollegen angeregt zu haben: das bleibt doch auf alle Fälle, mein' ich, sein großes Verdienst; und alle wirklichen Kenner bewunderten zudem noch stets, außer der durchaus zutreffenden Darstellung eben jenes Krankenbildes mit dem wie geistesabwesenden Blicke, die eminente Charakteristik der Haltung bis in die frappante Wiedergabe der so aristokratisch-feinen Alabaster-Hände hinein. Wer je bei Frau Dr. Förster-Nietzsche zum Handkusse vorgelassen war, der wird das jedenfalls zu schätzen wissen; denn diese wachs-weißen, schlanken und zart-durchsichtigen Hände in ihrer anmutigen, länglich vornehmen Struktur finden sich ebenso sympathisch auch bei der Schwester wieder, und die hier angenommene Hand-Haltung ist auch ihr durchaus zu eigen.

Etwas Anderes ist es wohl um die Modellierung des Hauptes, insbesondere der bei Nietzsche mehr hohen als breiten Stirnwölbung, die unserem Maler zweifellos nicht nach Wunsch gelungen ist: so zwar, daß im Übrigen auch noch durch die Breitschulterigkeit des in voller Front gegen den Beschauer zu sitzenden Mannes der Eindruck einer philiströsen Seßhaftigkeit und Behäbigkeit beinahe entstehen kann, die dem Originale natürlich durchaus ferne liegen mußte. Zwar ist ersterer Übelstand auf der Heliogravüre nach diesem Bilde (vgl. „Pan"; 1895, No. 3) und noch mehr fast auf der Reproduktion in Th. Zieglers „Geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts" (Berlin 1899 — aufgenommen nach der „Kollektion Bruckmann") einigermaßen wieder ausgeglichen. Immerhin aber war meine eigene Überraschung kaum geringer als die seinerzeit, beim Anblicke der zweiten Photographie, erlebte (auf die zuerst gesehene hin), da ich zum ersten Male — persönlich zu Weimar — in der erschütternden Lage sein sollte, das Original, den leidenden Philosophen selbst, mit diesem mir ganz zuletzt noch eingeprägten Bilde von Aug' zu Auge in voller Wirklichkeit einmal zu vergleichen. Nahezu wie ein Schreck überkam es mich, als ich

ihn hier in Profilansicht auf dem Sopha liegend fand und die auffallend ähnlichen, mehr schlank und schmal wirkenden Züge seines soeben erst verstorbenen Freundes Dr. Erwin Rohde wie geisterhaft mit einem Male vor mir zu erblicken glaubte — welch' Letzteren ich 1884 in Tübingen kennen gelernt und seither eigentlich nur so in meiner Erinnerung getragen hatte.*) Ich will denn auch gern eine Erklärung jenes Stoeving'schen Grundfehlers hier geben, der sich zugleich zu einem Manko aller *en face*-Darstellungen auswächst. Dieser Fehler liegt zuletzt wohl darin, daß bei einer *en face*-Stellung der breiter gewölbte Hinterkopf unwillkürlich auf die hohe, sonst doch so schroff und steil, im schrägen Winkel gegen die Nasenwurzel zu abfallende Stirn nach vorne wirkte, weshalb denn unter dieser Mitwirkung des Hinterhauptteiles auf die vorderen Partieen des Kopfes eine scheinbare, aber körperlich ganz unvorhandene Breitentwicklung des Antlitzes sich einstellte, die nur durch entsprechend geschickte „Modellierung" der richtigen anatomischen Voraussetzungen wiederum zu vermeiden gewesen wäre. Das heißt also, malerisch mußte hier vor Allem eine bessere Perspektive in der geschickten Ab- und Herausgebung der konstituierenden Einzelteile von und gegen einander solcher Vorderansicht nachhelfen bei diesem, auch in der Krankheit stets so überaus fesselnden, Antlitze. Hier hatte daher zugleich die natürliche und notwendige Korrektur der nachfolgenden Künstler, zum Zweck endgültiger Feststellung der echten „Tradition" in der physiognomischen Erscheinung Nietzsche's, mit aller Energie einzusetzen!

Der Nächste, der zum Studium nach einer so schmerzlichen Gegenwart in den oberen Räumen des (mittlerweile nach Weimar verzogenen) „Nietzsche-Archives" zugelassen war, nämlich der geniale Max Kruse-Lietzenburg, geriet zuvörderst unwillkürlich einmal in's gegenteilige Extrem. Man sprach sogar, als man seiner

---

*) Auch Arthur Egidy („Gespräche mit Nietzsche" — „Musik"; 1902, Heft 20/21) bezeugt neuerdings nach persönlicher Erinnerung: „schlanke Männergestalt, feinen, schmalen Kopf — schmal von meinem Platz aus gesehen", im Jahr 1882 an Nietzsche.

höchst apart geformten Bildnisbüste auf Ausstellungen zu Leipzig, Dresden, Berlin (neuerdings Düsseldorf) zuerst ansichtig wurde, tief entrüstet gar viel von einer „Karikatur" (statt einer „Charakteristik") Nietzsche's. Auch dem muß ich ganz entschiedenst hier entgegen treten. Denn wirklich nicht um eine Caprice über den Philosophen handelte es sich bei ihm, sondern vielmehr um eine ganz eigenartig empfundene Stilisierung der genialen Persönlichkeit als solcher und der von ihr ausstrahlenden geistigen Wirkungen. Der große Schnurrbart war wirklich so martialisch an dem Originale, daß er das Kinn kaum mehr entdecken ließ, und in Stein, wo Haare ohnedies leicht allzu schwer ausfallen und dann gar oft roh-materiell heraus kommen mögen, wirkt derartiges nur zu schnell übertrieben, ohne es doch von Hause aus schon zu sein. Dabei waren die Augenbrauen und der Augen-Blick ganz ausgezeichnet von unserem Plastiker wieder gegeben; und vollends in der ungleich schlankeren Kopfbildung war der Künstler der eigentlichen Natur des körperlichen Baues sicherlich um ein gutes Stück näher gekommen. Gerade dieses plastische Moment war im Grunde zutreffender gefaßt als alle bisherigen bildlichen Vorwürfe. Kruse — nebenbei bemerkt, ein begeisterter Verehrer des großen Philosophen, der nur lebhaft immer darüber Klage führte (und ich konnte ihm nach der spärlichen Ausbeute der Schriften hierin nicht ganz Unrecht geben), daß der Denker Nietzsche für die bildende Kunst so wenig übrig und von dieser sehr Geringes im Grunde nur verstanden habe: Kruse seinerseits erklärte mir gelegentlich, daß er sich in diesem viel angefochtenen Werke weniger Nietzsche selbst als vielmehr seine gesammte Philosophie, wie sie eben auf ihn persönlich gewirkt, zu einem Monumentaleindrucke gleichsam verkörpert hätte. Ohne Zweifel mag das eine Art Erklärung für seine, zunächst ja arg befremdende, Charakteristik bilden; und keine Frage besteht doch jedenfalls, daß ihm bei diesem Nietzsche der strenge Asketismus seines leuchtenden Wesens und die vornehm-lautere Kastität seines hohen Geistes im marmornen Ausdrucke vorzüglich gelungen ist — ganz abgesehen selbst noch von dem weihevollen Anklange dichterischer Prophetie in der zu beiden Seiten von der Schulter herab

laufenden Priesterbinde. Indessen darf ich für meine Person offen bekennen, daß ich auch ganz ohne solche Erläuterung mit meiner eigenen Phantasie dem so seltsam erscheinenden Kunstwerke gegenüber sehr wohl mich zurecht gefunden hatte, indem ich es für mich einfach nur „Zarathustra" benannte und es als eine Personifikation dieser dichterischen Gestalt vor Allem zu fassen suchte, welcher vom Bildner Fr. Nietzsche's eigene physiognomische Züge ebenbildlich, wenngleich in völlig freier Weise, zu Grunde gelegt worden seien. Und ich habe auch gefunden, daß ich mit dieser natürlichen Betrachtungsweise bezw. solcher zwangslosen Deutung wiederholt Anderen das Verständnis des Werkes (sogar nach den Photographien der Seiten- und Vorderansichten des bloßen Thonmodells, wie sie der Weimarer Photograph Hertel in den Handel gebracht hat) zu freudigstem Genusse erschließen durfte. Übrigens sind Abgüsse des Werkes (zu 15 Mk.) auch bei Keller und Reiner in Berlin zu haben.

Gerne zugegeben immerhin: auch hier war also das Ideal der Wirklichkeit, die volle, äußere wie innere, Wahrheit der menschlichen Körperlichkeit Nietzsche's aus den letzten Jahren, noch nicht völlig erreicht worden. Das sollte meines Erachtens erst auf den dritten Anlauf hin und hier einem vielleicht weniger berühmten und genialen, dafür aber technisch äußerst solid durchgebildeten und bei aller scheinbaren, äußeren Nüchternheit geistig doch tief blickenden Bildner gelingen. Arnold Kramer, ein stiller, selbstständiger Schaffer der plastischen Kunst in Dresden, hatte dort schon wiederholentlich die Blicke der Kenner auf seine bemerkenswerten, grundtüchtigen Arbeiten hin gelenkt. Zwar waren ihm in letzter Zeit des Öfteren bereits größere Aufträge zu Teil geworden; als seine eigenste Domäne jedoch hatte sich schon lange die Plakettenkunst und die Kleinplastik erwiesen. Und wir danken es ihm heute aufrichtigst, von ganzem Herzen, daß er hier, sogar in dem gewichtigen „Fall Nietzsche", allen Verlockungen zu einer Aufsehen erregenden Monumentalisierung zunächst selbstkritisch-streng und tapfer aus dem Wege gegangen ist und uns dafür „*Nietzsche intime*" geschaffen, das gut belauschte Meisterstück des großen Philosophen gleichsam „*en famille*", in Statuettenform geschenkt hat.

So entstand denn jenes unvergeßlich rührende Bild des einsam-stillen Kranken im Lehnstuhle, ganz aus dem häuslichen „Milieu" der beschaulichen Wohnstube heraus empfunden, darinnen jener Welt umfassende Geist in enger Umschlossenheit die letzten Jahre seines Daseins, mild vor sich hin sinnend, unter der edlen Schwesterpflege noch verbrachte. Daß Kramer dies selbst auf die Gefahr hin wagte, dem Einwande des „Genrehaften" dabei nicht ganz zu entgehen und dem Vorwurfe der „Verkleinlichung dieses Großen" gelegentlich sich damit auszusetzen, muß ihm jetzt noch unsere ganz besondere Anerkennung eintragen, nachdem das Werk in seiner Art durchaus einzig, so zu sagen das dauergründig-denkwürdige Musterbild der letzten Zeit nunmehr geblieben ist. Wie sehr wünschte ich doch, den ganz unsagbar stimmungsedlen Abguß des Originales hier mit vorführen zu dürfen — was sich ja nun leider ganz und gar nicht machen läßt! Denn, wohl gemerkt, man darf zur Beurteilung dieses feinsinnigen Künstler-Beitrages zur Nietzsche-Biographie nicht gerade die im zweiten September-Hefte vom Jahrgang 1900 des „Kunstwart" erschienene, in der Perspektive arg verunglückte Abbildung dafür ansehen wollen, auf welcher der sitzende Oberkörper leider optisch eine derartige Verkürzung erfahren hat, daß Friedrich Nietzsche — was er bekanntlich niemals in seinem Leben gewesen — beinahe schon wie mit einem Höcker behaftet uns vorkommen könnte.

War dieses Bildwerk nun — auch in der körperlichen Silhouette, in Gebärde und Handhaltung, in feinster Licht- und Schatten-Abtönung, wie in der bezwingend durchgeführten Grundstimmung — ganz unglaublich echt geraten, so sollte es einem Meister des Stiftes und des Pinsels wie Hans Olde vollends vorbehalten bleiben, etwa ein Jahr später das letzte und geistig zugleich allerbedeutendste Nietzsche-Porträt nach der Natur noch zu gewinnen: von einer Tiefe und Größe unerbittlich scharfäugiger Beobachtung und geradezu auf den Grund schürfender Charakteristik, daß dieses Bild sicher in der Nietzsche-Forschung noch einmal seine große Rolle zu spielen haben wird. Das Erste, was wir damals unter der Arbeit von diesem Künstler, an Ort und Stelle selbst schon, zu sehen bekamen — es war, unter zahllosen male-

rischen Studien und leicht hingeworfenen „Impressionen“, eine geradezu ergreifend großzügige Kohlenzeichnung des im weißen Hemde stumm und ernst auf seiner Lagerstatt ruhenden Kranken, und zwar mit einem wahrhaft imposant heraus gearbeiteten Denkerhaupte. Keiner, der damals mit vor dem unmittelbar packenden Rahmen stand — und ich rufe z. B. den bekannten Kunstfreund Grafen Keßler in Berlin zum Zeugen auf —, wird den schlechthin gewaltigen Eindruck je wieder vergessen können. Und es steht zu erwarten, daß dieses unvergeßliche Bild — als Zeichnung wie als ausgeführtes Ölgemälde von des Künstlers zielsicherer Hand zu einem ausgereiften Kunstwerke hoffentlich bald vervollkommnet — dereinst bei Ausstellungen in den deutschen Kunststätten die empfänglichen Gemüter noch recht lebhaft und nachhaltig beschäftigen und an die geistige Größe des selbst im körperlichen Verfall noch so großen Verblichenen erinnern werde. Um so überraschter aber waren wir Alle wohl, die wir diese Entwürfe zuerst geschaut, als später das überhaupt letzte Heft des „Pan“ von der Hand dieses selben Meisters wiederum eine so ganz anders geartete, freilich auch nicht minder meisterliche, Original-Radierung lediglich des Kopfes allein der Öffentlichkeit vorführte, die seither mit Vorzugsdrucken auch im Kunsthandel aufgetreten und, so viel ich mich zu entsinnen glaube, weiterhin sogar noch in einem guten Holzschnitte vervielfältigt irgend wo aufgetaucht ist. Allein, kaum hatten wir uns in dieses Neue und gänzlich Unerwartete unserseits nur erst richtig hinein gesehen, so mußte unsere anfängliche Verwunderung der unverhohlensten Bewunderung alsbald weichen, so hatte unser Erstaunen der einhelligsten Begeisterung für diese geniale Leistung auch schon Platz gemacht. Vor Allem war da der unheimliche Adlerblick, unter den buschigen Brauen hervor, geradezu unheimlich gut getroffen, und es bleibt dem Künstler hoch anzurechnen, daß er das (vom Nietzsche-Archiv gern ignorierte) Problem der Augenstellung nicht durch wohlfeile Kopfdrehung nach rechts und Verdeckung des anderen Auges einfach umgangen hat. Dabei erschienen die ausdrucksvolle Stirnwölbung, die aufmerksame Modellierung des in der That so auffällig kleinen Ohres als durchaus überzeugend; und die stärkere

Vorneigung des auf der Brust sich aufstützenden Kinnes — wie sie bei dieser Kopfhaltung doch nur ganz natürlich heraus kam — vermied obendrein noch äußerst geschickt den alten, bei den Vorgängern so viel gehörten (und selbst Kramer'n noch keineswegs ersparten) Tadel von der unglaubwürdigen Überfülle des Schnurrbartes. Bei mir selbst, rein privatim, hatte ich unter das vom befreundeten Künstler persönlich mir dedizierte Blatt, gleichsam als ernstes Motto, die Worte gesetzt: „Nietzsche auf dem Totenbette des Lebens!" — und Viele wahrlich teilten seither gar häufig meine Empfindung, wenn ich sie mit diesem Hinweise vor das Bildnis auf meiner Stube führte. Indessen über diese rein persönliche Empfindung und solch' subjektiven Eindruck hinaus bleibt das Eine wohl sicher: besagte Radierung wird in künftigen Zeiten zugleich als höchst merkwürdiges Dokument überhaupt der Kunst unserer Tage zu gelten haben. Bildet sie doch ein überaus beredtes Zeugnis auch dafür, wie an der Wende des Jahrhunderts von unserem geläuterten Bewußtsein das ursprünglich „Häßliche" selbst des Wahnsinnes zu einem Erhabenen fortgebildet wurde, ja „aesthetische" Geltung erhielt; wie solche Geistesnacht, als Krankheit selbst, an einem überragenden Genie wie demjenigen Friedrich Nietzsche's doch als interessant genug empfunden, für hinreichend wertvoll gehalten werden konnte, um sie durch die Kunst wiederum zu veredeln und in bildnerischer Form charakteristisch nun zu verewigen. Auch den „gefesselten" Prometheus im zerstörten „Genius" für fernere Zeiten bedeutsam mit aufzubewahren und für unserer Nachkommen Erinnerung würdig fest zu halten, ward hier künstlerische Aufgabe, glänzend gelöstes Pensum einer „modernen" Maler-Aesthetik! . . . .

Mehr nur zu erwähnen blieben aus neuerer Zeit sodann: eine Porträt-Büste des Stuttgarters Karl Donndorf (vgl. die Abbildung im „Tag", Jahrg. 1901 und — farbig — in der „Jugend", 1901 Nr. 41), welche fern vom Orte der Handlung selbst entstanden, nur zu bekannten Spuren (*a*-Typ von 1882!) in der Modellierung ganz unverkennbar folgt; sowie ein ganz merkwürdig zusammen gelesenes — um nicht zu sagen: theoretisch „konstruiertes" — Ölbildnis des Philosophen von dem Dresdner

Maler Rudolf Köselitz, einem Bruder Peter Gastens. Weist ersteres, bei aller Abhängigkeit von der mittelbaren und nicht einmal besonders guten Überlieferung, immerhin noch eine „persönliche" Note künstlerischer Erfassung an sich auf, so berührt letzteres in seiner zusammen getragenen Unnatur derart absonderlich, daß man hier — wenn irgend wo — von einer „Karikatur Nietzsche's" nachgerade schon reden könnte. Höchst kurios berührt weiterhin auch eine, durch die Münchner „Sezession" des Sommers 1902 bekannt gewordene, Nietzsche-Lithographie von Karl Bauer-München. Man wäre beinahe versucht, sie eigenwillig — wo nicht gar eigensinnig zu nennen, bedeuteten die in ihrer Linienführung arg verzeichnete Stirn und das viel zu groß angelegte Ohr des in die aufgestützte Hand sinnenden und nach unten blickenden Hauptes nicht von vorne herein ziemlich schwere, äußere Fehler; während der ganz willkürlich hier aufgeschlagene Rockkragen mit der weißen Halsbinde den protestantisch-pastoralen Anklang an Zarathustra's Lehre wohl — oder übel — bedeuten sollte! Und mehr — oder eigentlich rein — „symbolisch" nur hat den Denker endlich der bekannte Ideen- und Fresken-Maler Sascha Schneider in Dresden-Meißen auf seinem großen, gelegentlich der Düsseldorfer Ausstellung (gleichfalls 1902) zuerst gezeigten, Gemälde des Kampfes „Um die Wahrheit!" verwertet. Der Künstler schreibt mir selbst darüber: „Mein König, der in dem Bilde kniet, soll Nietzsche selbst sein. Sein Porträt freilich habe ich nicht bringen wollen, da es mir mit dem Schnurrbart und den Haaren nicht paßte. Wäre sonst eine Kostümpuppe geworden. Es ist aber Nietzsche — der König, der vor der Wahrheit anbetet und von seinem Dichterthrone herab gestiegen ist" . . . . Übrigens auch von keinem Geringeren als Max Klinger verlautete neuerdings in der Presse, daß er ein Nietzsche-Porträt, plastisch, soeben vollendet habe; doch ist hierüber Näheres in die Öffentlichkeit noch nicht gedrungen — eine direkte, persönlich-briefliche Anfrage beim Meister selbst blieb bis zur Stunde leider unbeantwortet. Gemeinsam noch wäre diesen allen jedenfalls, daß sie schon nicht mehr nach dem Leben des Originales entworfen und ausgearbeitet werden konnten, was ja einen Klinger trotzdem

keineswegs daran zu hindern brauchte, uns etwas an geistige Größe und künstlerischer Vornehmheit ähnlich Überragendes wie z. B. seinen so eigenartig gesehenen, urgenialen „Liszt"-Kopf zu bescheren. —

Von dem Festhalten und Aufbewahren, „wahrhaft dauergründig, für fernere Zeiten" — sprach ich vorhin. Meinen wir hierbei das geist-lebendige, ewige Gedächtnis dieses Großen ohne Vergegenwärtigung seiner leiblich-vergänglichen Erscheinung, so vermögen wir uns allerdings noch eine andere Form der künstlerischen Monumentalisierung hierunter gar wohl auszudenken: nämlich außer der endlich korrekten und vollständigen Druckausgabe seines reichen litterarischen und musikalischen Nachlasses ein würdiges Denkmal, zu pietätvollem Andenken und stillem Kultus an geweihtem Orte — sei es nun in der Gegend um die Geburts- und Begräbnisstätte zu Röcken, oder aber gleich auf geheiligtem Boden, bei Sils-Maria und dem „Blocke von Silva Plana" selber. Denn daß die von einem Freunde, Dr. Carl Fuchs in Danzig, durch Konzerte opferfreudigst erspielte und nach Sils-Maria einstweilen gestiftete, einfach steinerne Gedenktafel nicht für alle Zeiten schon genügen kann, darüber ist doch wohl kein Wort erst zu verlieren.

Der mit Auszeichnung von mir schon genannte, an fruchtbaren Ideen schlechthin unerschöpfliche Max Kruse zu Charlottenburg wälzt ja längst mächtige Pläne dieser Art in seinem Kopfe und hat bereits einmal die äußeren Umrisse und wesentlichen Grundlinien zu einem solchen Projekte, einem geradezu einzig großartigen Gedenkbau (in einem Briefe an's „Nietzsche-Archiv") gezogen, bei dessen Ausführung er — wenn ich ihn recht verstanden — auch seiner Erfindung mit Durchlichtungen und dgl. entsprechenden Spielraum zu gewähren wünscht und plastische Gebilde organisch zur eindrucksvollen Mitwirkung mit heran zu ziehen gedenkt. Vor etwa drei Jahren aber wurde dem Nietzsche-Hause auch noch ein weiterer, überaus plausibler, dabei geschmackreicher und wirklich stilvoller Entwurf zu ähnlichem Zwecke zugesandt, und zwar von dem hoch begabten Architekten Fritz Schumacher, dem Verfasser des bekannten anregenden Buches „Im Kampfe um

die Kunst", welcher kürzlich erst vom neuen Leipziger Rathausbaue weg zum Professor der technischen Hochschule nach Dresden berufen worden ist. Unter einer ganzen Reihe anderer Kartons und ähnlicher Entwürfe von der Hand des selben Schöpfers trat dieses Blatt gelegentlich einer Kollektiv-Ausstellung Schumachers im Leipziger „Kunst-Verein" weiteren Interessenten zum ersten Male sichtbarlich vor die Augen. Und merkwürdig! Während die oft seltsam-strenge — um nicht zu sagen: starrsinnig-fremdartige Formenwelt dieses „Meisters in Stein", mit ihren bald romanischen, bald wieder egyptischen, teils chaldäisch anmutenden, teils nahezu zyklopisch berührenden Anklängen, seinen anderen Entwürfen (wie Bismarck- oder Wagner-Denkmal) nur selten so recht harmonisch zu Gesichte stehen wollte, schien gerade in unserem Fall eine merkwürdig anziehende Kongruenz mit dem gegebenen Grund-Motive zur Abwechslung einmal erreicht und das g a n z e Gebilde überraschend gut auf den dichterisch-prophetischen Zarathustra-Ton mit parsischem Ursprunge gestimmt zu sein. Hätten wir, im konkreten Ausführungs-Falle und bei lokaler Färbung, vielleicht auch die, mit vorgelagerten Cypressen etwas boecklinisierend gedachte, landschaftliche Umgebung, und vor Allem wohl den dunkel-stimmungsschweren Hintergrund mit gewitterschwangerem Himmelsgewölke darüber, von jener höchst eigenartigen Wirkung zunächst auch in Abzug zu bringen, so bleibt doch noch reichlich genug des Schönen und Edlen, Neuen und Charakteristischen an diesem ernsten, tief künstlerisch ersonnenen Plane übrig, um dessen glückliche Intentionen bei gegebener Gelegenheit an zuständiger Stelle ganz gewiß reiflich mit in Erwägung ziehen zu lassen. Es bleibt ja sehr schwer, durch einfache Beschreibung einem, der diese Skizze n i c h t kennt, den richtigen Eindruck zu vermitteln, eine bildliche Vorstellung vom Ganzen zu geben; ich will eine solche Schilderung aber doch wenigstens nicht ganz unversucht lassen. Wir finden da vor Allem einen hoch gelegenen, massiven, offenen Hallen-Steinbau, auf dessen nicht zu hohen Säulen eine starke, doch mehr flach gehaltene Kuppelkrönung ruht; zu beiden Seiten dieser Kuppel, oben und außen, ruht flugbereit je ein Adler, und vorne, genau an der Hauptfront (wohlweislich n i c h t in der

herkömmlich-symmetrischen Art hübsch inmitten, etwa auf der höchsten Kuppelhöhe droben) angebracht, steht aufrecht eine ungemein ausdrucksvoll gestaltete und für den Geist des Ganzen hervorragend beredte Menschenfigur, die — in griechischer Weise anbetend — mit erhobenen, nach oben geöffneten Händen der „Sonne ihren Überfluß abnehmen“ zu wollen oder aber — je nach Witterung — „auf den ersten Blitz zu warten“ scheint (vergl. Nietzsche's Gedichte; Band VIII, Seite 346). Die weihevoll-andächtige Sammlung des Geistes aber auf solch eigentümliche Kunstwirkung hin wird beim Besucher in geradezu zwingender Weise erzielt durch den „heiligen“ Treppenaufgang innerhalb eines sehr würdig gedachten Mauer-Defilée's bis zum eigentlichen Denkmal hinan: vorne, beim Eintritt, scheint uns noch einmal eine Reminiszenz an den „Sklavenmenschen“ der gebundenen Moral zu grüßen; beim weiteren Hinanstiege passiert unser Blick eine der Säulenhalle vorgelagerte mysteriöse Sphinx, bis sich uns aus der eigentlichen Andachthalle herab alsdann der freie Ausblick des „Höhenmenschen“, in vornehmster Vereinsamung gleichsam, auf die ganze, weite Umgebung hinaus entzückend darbieten muß. Das wären so etwa die konstitutiven Grundelemente des geistreichen Entwurfes, aber auch zugleich ebenso viele entsprechende Hauptvorzüge dieses architektonisch-plastischen Vorschlages, der meines Erachtens auch noch recht daran gethan hat, von einer Vorführung der körperlichen Erscheinung Nietzsche's in der Sprache jenes Stiles vollkommen abzusehen . . . .

In den Briefen Nietzsche's an Deussen (Briefe I, S. 338 und 340) ist von der Spendung einer größeren Geldsumme die Rede, welche ein ungenannter Verehrer durch Prof. Deussens Vermittlung zum Drucke seines nächsten großen Werkes 1888 an Friedrich Nietzsche hatte gelangen lassen. Deussen selbst giebt in den bereits angezogenen „Erinnerungen“ (S. 95 f.) darüber noch genauere Auskunft. Da Nietzsche's Werke kurz darauf doch anfiengen, sich selbst bezahlt zu machen, habe man dem Geber bewußte Summe zurück stellen wollen. „Als dieser sich gegen die Zurücknahme sträubte, fand sich der Ausweg, daß man für das Geld ein Ölgemälde Nietzsche's anfertigen ließ und im Nietzsche-

Archiv aufhängte." Dieses Ölbild hängt nun in der That heute in den Empfangsräumen des Weimarer Hauses und ist jenes an erster Stelle der „Kunstwerke" erwähnte, von dem Berliner Maler Curt Stoeving geschaffene Erstlingsbildnis. Ebenso begegnen wir (außer der gleich zu Eingang von mir genannten Schellbach-Büste, den weiterhin beschriebenen Reliefs von Drexel, Kramer und Stoeving, sowie dem Gemälde von R. Köselitz) an eben jener Stelle heute auch noch der feinfühligen Kramer'schen Statuette des Philosophen im Lehnstuhle, der Olde'schen Radierung in einem Prima-Abdruck und endlich einer Nachbildung des Schumacher'schen Kartons mit dem besprochenen „*In memoriam*"-Entwurfe. Allein, weder die zweite Naumburger-Aufnahme Stoevings in Öl, noch die so ungemein wertvolle Kruse-Büste, noch auch Hans Olde's (allerdings erst noch fertig durchzuführendes) Kohlenzeichnungs-Porträt oder Porträt-Gemälde konnten bislang in den Besitz des hierzu doch geradezu prädestinierten „Nietzsche-Archivs" übergehen — geschweige denn, daß an die Ausgestaltung eines der großen Denkmal-Projekte jetzt schon entfernt gedacht werden durfte. Die nächst liegenden, rein wissenschaftlichen Aufgaben des Weimarer Archivs: nämlich die sorgfältige Herausgabe der nachgelassenen Schriften, sowie Erwerbung, Sammlung, Sichtung und Veröffentlichung der zahlreichen Briefe — sie haben bis jetzt allzu starke Summen verschlingen müssen.

Ich habe nun weder eine bezügliche Anregung, noch etwa einen konkreten Auftrag hierzu erhalten, oder vollends gar irgend welche autoritative Vollmacht zu solchem meinem Vorgehen für mich anzuführen. Doch kann mich das nicht abhalten, ein persönliches Herzensbedürfnis zu befriedigen und einer Ehrenpflicht zu genügen, indem ich die ernste, nachdrückliche Frage hier einmal aufwerfe: Wäre es heute nicht wohl an der Zeit, daß wir ganz aus freien Stücken das Weimarer „Nietzsche-Haus" in die Lage versetzten, jenes — Dank einer hohen Opferfreudigkeit der verehrten Frau Eilisabeth Dr. Förster-Nietzsche vor Jahren schon begründete — „Archiv" entsprechend auch noch zu erweitern und zu einem umfassenden „Nietzsche-Museum" nunmehr umschaffend zu ergänzen? Erschiene es nicht sehr wohl angebracht, unter

den schon nicht mehr wenigen Verehrern des großen Geistes für Gewinnung auch noch jener bislang unangekauft gebliebenen, wirklich künstlerischen Monumente angelegentlichst zu wirken? Vor Allem und zu guter Letzt: Bliebe es nicht ein durchaus zeitgemäßes Unterfangen, auf eigene Faust, zu Gunsten eines würdevollen Baudenkmals an irgend einem geeigneten Platz eine ideelle und praktische Bewegung nunmehr in's Auge zu fassen — oder lieber gleich energisch in die Wege zu leiten? *Exempla trahunt* — so sagt man ja wohl. Nun gut denn, so statuiere man eben ein solches Exempel!

Was dünket Euch um Peter Gast?

(1901/02)

Diese Frage etwa — nur etwas weniger gespreizt, als sie dem Unkundigen vielleicht noch klingen mag — möchte ich dem Leser heute vorlegen, indem ich mich anschicke, über „Peter Gast" zu sprechen. Aber noch nicht zu endgültiger Beantwortung will ich sie hier präsentieren. Darf ich doch auch keinerlei Hehl daraus machen, daß ich selber — so nah ich persönlich dem Genannten wohl stehe — dennoch zu keiner vollen Klärung darin irgend gekommen bin; daß sich für mich in diesem Fragezeichen sogar die ernstesten Zweifel zugleich mit einschließen. Ich hoffe daher schon aus diesem Grunde, keinem Mißtrauen ausgesetzt zu sein, als triebe ich mit diesen Ausführungen lediglich etwa Freundschaftspropaganda, wenn schon meine Beziehungen zum Weimarer „Nietzsche-Archiv" so ziemlich allenthalben ja bekannt sind und auf dem I. Bande der „Briefe Friedrich Nietzsche's" (erster Auflage) obendrein mein Herausgebername mit demjenigen Gasts zusammen öffentlich verzeichnet steht.

In der That, gleich einem ungelösten, stummen Fragezeichen schwebt der Name „Peter Gast" seit den dunklen aber auszeichnenden Andeutungen Nietzsche's mysteriös genug, als etwas Neues, „Unbekannt-Dionysisches", in der Luft, ohne daß sich Fernerstehende bisher eine konkrete Vorstellung hätten machen können von diesem, durch den „Umwerter aller Werte" so freigebig zum „Propheten" ausgerufenen Heilbringer eines gesunden „Musikalisch-Modernen". Und diese Situation ist mit den aus den Nach-

laßschriften seither, den Briefen etc. etc. neuerdings noch bekannt gewordenen, zahlreichen Ausführungen Nietzsche's „im gleichen Ton“ nicht eben viel besser geworden. Im Gegenteil! — Verlegenheit und Verwirrung sind seither eher noch gewachsen . . . Solche „konkrete Anschauung“ nun wenigstens anzubahnen, dünkt uns die höchste Zeit; und das Terrain nach dieser Richtung hin erst einmal aufzuklären, ist denn also auch der bescheidene Zweck meiner nachfolgenden Darlegungen. Denn auf alle Fälle empfiehlt es sich nicht, Pseudomärtyrer der Litteratur und Kunst, die sich über Verkennung mit einem gewissen Rechte beklagen könnten, durch Sekretierung und Nichtaufführung förmlich erst zu „züchten“. Dergleichen soll noch stets an der betreffenden Geschichte sich gerächt haben . . .

Es war im Aufsehen erregenden „Fall Wagner“ 1888 (Ges. Ausg. Bd. VIII, S. 45), daß Friedrich Nietzsche zuerst folgenden, seither in gewissem Sinne berühmt gewordenen, Satz niederlegte: „Ich kenne nur einen Musiker, der heute noch im Stande ist, eine Ouverture aus ganzem Holze zu schnitzen: und niemand kennt ihn“ . . . Als bald darauf ein, bis dahin in der That so gut wie unbekannter Musiker, seltsamen Namens „Peter Gast“, mit einem Aufsatz im „Kunstwart“ für die eben genannte Flug- und Kampfschrift des Philosophen voll warmen Ernstes eintrat, da ward es in der musikalischen Öffentlichkeit ruchbar, daß dieser Jünger mit jenem merkwürdigen Ausspruche seines Meisters gemeint war; aber auch, daß „Peter Gast“ ein *nom de guerre* und *nom d'honneur* sei für den Musiker und Schriftsteller Heinrich Köselitz, von dessen intimer Freundschaft mit Nietzsche und thätiger Hülfsbereitschaft in redaktionellen Dingen (bei der Veröffentlichung von Nietzsche's Schriften) näher Eingeweihte schon vordem gelegentlich vernommen, aus dessen Feder Kenner da und dort wohl auch schon einmal einen Gelegenheitsaufsatz in einem Fachblatte (z. B. im „Musikal. Wochenblatt“ zu Leipzig) vorgefunden hatten.

Es folgte bekanntlich bald nach jener Veröffentlichung die tragische Katastrophe in Nietzsche's Leben: die geistige Umnachtung — von Peter Gast aber schwieg die Geschichte. Und lange Zeit schwieg auch „des Sängers Höflichkeit“: in deutschen Landen wurde

noch immer nichts von ihm gehört, wenn wir 'eine, von einem eifrigen Freund veranlaßte und überdies örtlich sehr abgelegene, Aufführung seiner Oper „Die heimliche Ehe", 1891 zu Danzig, hier außer Acht lassen wollen. Da brachte in der (vom inzwischen begründeten „Nietzsche-Archiv" veranstalteten) „Gesammt-Ausgabe" des philosophischen Nachlasses der Bd. XII, und zwar S. 194 in ursprünglicher (seither aus wissenschaftlichen Gründen wieder eingezogener) Fassung, mit ganz unverkennbarer Anspielung auf Gastens künstlerische Individualität und persönlichstes Streben, nachstehenden, höchst merkwürdigen Aphorismus: „Unter Künstlern der Zukunft. — Ich sehe hier einen Musiker, der die Sprache Rossini's und Mozarts wie seine Muttersprache redet, jene zärtliche, tolle, bald zu weiche, bald zu lärmende Volkssprache der Musik mit ihrer schelmischen Indulgenz gegen alles, auch gegen das ‚Gemeine', — welcher sich aber dabei ein Lächeln entschlüpfen läßt, das Lächeln des Verwöhnten, Raffinierten, Spätgeborenen, der sich zugleich aus Herzensgrunde beständig noch über die gute, alte Zeit und ihre sehr gute, sehr alte, altmodische Musik lustig macht: aber ein Lächeln voll Liebe, voll Rührung selbst... Wie? ist das nicht die beste Stellung, die wir heute zum Vergangenen überhaupt haben können, — auf diese Weise dankbar zurückblicken und es selbst ‚den Alten' nachmachen, mit viel Lust und Liebe für die ganze, großväterliche Ehrbarkeit und Unehrbarkeit, aus der wir herstammen, und ebenso mit jenem sublimen Körnchen eingemischter Verachtung, ohne welche alle Liebe zu schnell verdirbt und modrig wird, ‚dumm' wird..." Die weitere, ganz ersichtliche Exemplifikation an dieser Stelle: auf den „Zarathustra" und die hierin von Nietzsche selbst erstrebte Vereinigung des „Primitiven" mit dem „Raffinierten", des Elementaren und des „Spätgeborenen" („bis zum Exzeß", wie es dort heißt) — sie läßt unschwer erkennen, daß der Philosoph dort sehr tief schürfen wollte; daß er, ein ganz klares Beispiel schon vor Augen, auch in der Musik ein reichstes, gleichsam höheres Ideal *ultra*, jenseits der leidigen „Moderne", hiermit meinte: ein Zurückgewinnen also des Ursprünglich-Naiven, im leicht überlegenen Hinausschwingen zu ihm, aber ohne Rückschritt im letzten

Grunde. Ob nun der Tonkünstler Gast dieses hohe Ziel eines neuen, verwöhnten, gleichsam transzendent-modernen Geschmackes wirklich erreicht, ob er jenes Alte in Wahrheit souverän-spielerisch, in sublimer Ironisierung überwunden, oder ob er schließlich doch — ein im innersten Kern „Unmoderner“ — „reaktionär“-unfruchtbar es nur wieder „nachgemacht“ hat, nach Maßgabe seines natürlich melodischen Sinnes und einer mehr einfältigen (rhythmischen oder harmonischen) Anlage zur „altmodischen“ Musik nur eben zurück gegangen ist — kurz, ob es bei ihm heißen darf: „Hinauf zur Natur!“ oder aber nur heißt: „Zurück zur Natur!“ . . . dies, und kein anderes, ist für uns nun das von Nietzsche mit Peter Gastens Person uns aufgestellte, interessante Problem.

Ich werde es für jetzt weder verneinen noch bejahen, sondern will vielmehr weiterfahren in meiner Darstellung seiner besonderen Herkunft und Entstehung.

Einige Jahre später nämlich, als ich selbst zu Weimar am „Nietzsche-Archiv“ als Herausgeber thätig war, konnte ich bei einer Neu-Auflage des VIII. Bandes der Gesammelten Schriften (mit Nietzsche's „Dichtungen“) ein von Dr. Koegel übersehenes, offenbar unvollständiges Gedicht aus den handschriftlichen Entwürfen des Philosophen noch nachtragen. Nach den gegebenen Anhaltspunkten mußte es schon aus dem Jahre 1884/5 stammen; und S. 363 ebenda lautet es heute wörtlich folgendermaßen:

Musik des Südens.

Nun ward mir alles noch zu Teil,
Was je mein Adler mir erschaute —:
Ob manche Hoffnung schon ergraute,
— Es sticht dein Klang mich wie ein Pfeil,
Der Ohren und der Sinne Heil,
Das mir vom Himmel niedertaute.

Oh zög're nicht, nach südlichen Geländen,
Glücksel'ger Inseln griechischem Nymphen-Spiel
Des Schiffs Begierde hinzuwenden —
Kein Schiff fand je ein schöner Ziel!

Im ersten, an der selben Stelle der handschriftlichen Aufzeichnung mit vorgefundenen Entwurfe heißt es sogar, in bemerkenswerter Variante:

„Nun wird mir alles noch zu Teil;
Der Adler meiner Hoffnung fand
Ein reines, neues Griechenland,
Der Ohren und der Sinne Heil —

Mozart, Rossini und Chopin —
Aus dumpfem, deutschem Tongedräng —
Ich seh' nach griechischen Geländen
Das Schiff dich, deutscher Orpheus, wenden."

Nun hatte Nietzsche zwar im „Fall Wagner" der Kunst des alten Bayreuther „Zauberers" Bizets „Carmen", wie jetzt erst bekannt wird: in „ironischer Antithese", bewußt entgegen gesetzt, bei dieser Musik von der *„limpidezza"* ihrer heißen Zone wie ihres südlichen Klima's viel gesprochen und schon im „Jenseits von Gut und Böse" (VII, S. 227) ehedem gefunden, daß Bizet ein Stück „Süden der Musik" entdeckt habe. *„Il faut méditerraniser la musique":* das war nunmehr die von ihm dafür geprägte Formel. Allein nirgends war doch hier zugleich von „Griechenland" und „griechischem Nymphen-Spiel" bei diesen „südlichen Geländen" die ausdrückliche Rede. Andererseits verbietet sich aus starken, äußeren wie inneren Gründen, trotz des Hinweises auf das neue „Griechenland" und den „deutschen Orpheus", eine Annahme wie etwa diese: daß Friedrich Nietzsche in jenen Versen einen August Bungert, mit dem er allerdings einige Zeit in Italien verkehrte, begrüßt haben könnte. Vielmehr kann gerade nach dem Verse „Mozart, Rossini und Chopin" gar kein Zweifel mehr darüber obwalten, daß in jenem Poem der Freund Peter Gast nur wieder apostrophiert war, dessen Ouverture zur komischen Oper „Der Löwe von Venedig" eben damals, auf Betreiben Nietzsche's, durch Kapellmeister Hegar in Zürich aufgeführt wurde — während Gast selber freilich die mitgeteilten Strophen niemals persönlich zugegangen waren. Und, wenn es noch eines Beweises für diese

herkömmlich-symmetrischen Art hübsch inmitten, etwa auf der höchsten Kuppelhöhe droben) angebracht, steht aufrecht eine ungemein ausdrucksvoll gestaltete und für den Geist des Ganzen hervorragend beredte Menschenfigur, die — in griechischer Weise anbetend — mit erhobenen, nach oben geöffneten Händen der „Sonne ihren Überfluß abnehmen" zu wollen oder aber — je nach Witterung — „auf den ersten Blitz zu warten" scheint (vergl. Nietzsche's Gedichte; Band VIII, Seite 346). Die weihevoll-andächtige Sammlung des Geistes aber auf solch eigentümliche Kunstwirkung hin wird beim Besucher in geradezu zwingender Weise erzielt durch den „heiligen" Treppenaufgang innerhalb eines sehr würdig gedachten Mauer-Defilée's bis zum eigentlichen Denkmal hinan: vorne, beim Eintritt, scheint uns noch einmal eine Reminiszenz an den „Sklavenmenschen" der gebundenen Moral zu grüßen; beim weiteren Hinanstiege passiert unser Blick eine der Säulenhalle vorgelagerte mysteriöse Sphinx, bis sich uns aus der eigentlichen Andachthalle herab alsdann der freie Ausblick des „Höhenmenschen", in vornehmster Vereinsamung gleichsam, auf die ganze, weite Umgebung hinaus entzückend darbieten muß. Das wären so etwa die konstitutiven Grundelemente des geistreichen Entwurfes, aber auch zugleich ebenso viele entsprechende Hauptvorzüge dieses architektonisch-plastischen Vorschlages, der meines Erachtens auch noch recht daran gethan hat, von einer Vorführung der körperlichen Erscheinung Nietzsche's in der Sprache jenes Stiles vollkommen abzusehen ....

In den Briefen Nietzsche's an Deussen (Briefe I, S. 338 und 340) ist von der Spendung einer größeren Geldsumme die Rede, welche ein ungenannter Verehrer durch Prof. Deussens Vermittlung zum Drucke seines nächsten großen Werkes 1888 an Friedrich Nietzsche hatte gelangen lassen. Deussen selbst giebt in den bereits angezogenen „Erinnerungen" (S. 95 f.) darüber noch genauere Auskunft. Da Nietzsche's Werke kurz darauf doch anfiengen, sich selbst bezahlt zu machen, habe man dem Geber bewußte Summe zurück stellen wollen. „Als dieser sich gegen die Zurücknahme sträubte, fand sich der Ausweg, daß man für das Geld ein Ölgemälde Nietzsche's anfertigen ließ und im Nietzsche-

Archiv aufhängte.“ Dieses Ölbild hängt nun in der That heute in den Empfangsräumen des Weimarer Hauses und ist jenes an erster Stelle der „Kunstwerke“ erwähnte, von dem Berliner Maler Curt Stoeving geschaffene Erstlingsbildnis. Ebenso begegnen wir (außer der gleich zu Eingang von mir genannten Schellbach-Büste, den weiterhin beschriebenen Reliefs von Drexel, Kramer und Stoeving, sowie dem Gemälde von R. Köselitz) an eben jener Stelle heute auch noch der feinfühligen Kramer'schen Statuette des Philosophen im Lehnstuhle, der Olde'schen Radierung in einem Prima-Abdruck und endlich einer Nachbildung des Schumacher'schen Kartons mit dem besprochenen „*In memoriam*“-Entwurfe. Allein, weder die zweite Naumburger-Aufnahme Stoevings in Öl, noch die so ungemein wertvolle Kruse-Büste, noch auch Hans Olde's (allerdings erst noch fertig durchzuführendes) Kohlenzeichnungs-Porträt oder Porträt-Gemälde konnten bislang in den Besitz des hierzu doch geradezu prädestinierten „Nietzsche-Archivs“ übergehen — geschweige denn, daß an die Ausgestaltung eines der großen Denkmal-Projekte jetzt schon entfernt gedacht werden durfte. Die nächst liegenden, rein wissenschaftlichen Aufgaben des Weimarer Archivs: nämlich die sorgfältige Herausgabe der nachgelassenen Schriften, sowie Erwerbung, Sammlung, Sichtung und Veröffentlichung der zahlreichen Briefe — sie haben bis jetzt allzu starke Summen verschlingen müssen.

Ich habe nun weder eine bezügliche Anregung, noch etwa einen konkreten Auftrag hierzu erhalten, oder vollends gar irgend welche autoritative Vollmacht zu solchem meinem Vorgehen für mich anzuführen. Doch kann mich das nicht abhalten, ein persönliches Herzensbedürfnis zu befriedigen und einer Ehrenpflicht zu genügen, indem ich die ernste, nachdrückliche Frage hier einmal aufwerfe: Wäre es heute nicht wohl an der Zeit, daß wir ganz aus freien Stücken das Weimarer „Nietzsche-Haus“ in die Lage versetzten, jenes — Dank einer hohen Opferfreudigkeit der verehrten Frau Elisabeth Dr. Förster-Nietzsche vor Jahren schon begründete — „Archiv“ entsprechend auch noch zu erweitern und zu einem umfassenden „Nietzsche-Museum“ nunmehr umschaffend zu ergänzen? Erschiene es nicht sehr wohl angebracht, unter

den schon nicht mehr wenigen Verehrern des großen Geistes für Gewinnung auch noch jener bislang unangekauft gebliebenen, wirklich künstlerischen Monumente angelegentlichst zu wirken? Vor Allem und zu guter Letzt: Bliebe es nicht ein durchaus zeitgemäßes Unterfangen, auf eigene Faust, zu Gunsten eines würdevollen Baudenkmals an irgend einem geeigneten Platz eine ideelle und praktische Bewegung nunmehr in's Auge zu fassen — oder lieber gleich energisch in die Wege zu leiten? *Exempla trahunt* — so sagt man ja wohl. Nun gut denn, so statuiere man eben ein solches Exempel!

Was dünket Euch um Peter Gast?

(1901/02)

Diese Frage etwa — nur etwas weniger gespreizt, als sie dem Unkundigen vielleicht noch klingen mag — möchte ich dem Leser heute vorlegen, indem ich mich anschicke, über „Peter Gast" zu sprechen. Aber noch nicht zu endgültiger Beantwortung will ich sie hier präsentieren. Darf ich doch auch keinerlei Hehl daraus machen, daß ich selber — so nah ich persönlich dem Genannten wohl stehe — dennoch zu keiner vollen Klärung darin irgend gekommen bin; daß sich für mich in diesem Fragezeichen sogar die ernstesten Zweifel zugleich mit einschließen. Ich hoffe daher schon aus diesem Grunde, keinem Mißtrauen ausgesetzt zu sein, als triebe ich mit diesen Ausführungen lediglich etwa Freundschaftspropaganda, wenn schon meine Beziehungen zum Weimarer „Nietzsche-Archiv" so ziemlich allenthalben ja bekannt sind und auf dem I. Bande der „Briefe Friedrich Nietzsche's" (erster Auflage) obendrein mein Herausgebername mit demjenigen Gasts zusammen öffentlich verzeichnet steht.

In der That, gleich einem ungelösten, stummen Fragezeichen schwebt der Name „Peter Gast" seit den dunklen aber auszeichnenden Andeutungen Nietzsche's mysteriös genug, als etwas Neues, „Unbekannt-Dionysisches", in der Luft, ohne daß sich Fernerstehende bisher eine konkrete Vorstellung hätten machen können von diesem, durch den „Umwerter aller Werte" so freigebig zum „Propheten" ausgerufenen Heilbringer eines gesunden „Musikalisch-Modernen". Und diese Situation ist mit den aus den Nach-

laßschriften seither, den Briefen etc. etc. neuerdings noch bekannt gewordenen, zahlreichen Ausführungen Nietzsche's „im gleichen Ton“ nicht eben viel besser geworden. Im Gegenteil! — Verlegenheit und Verwirrung sind seither eher noch gewachsen . . . Solche „konkrete Anschauung“ nun wenigstens anzubahnen, dünkt uns die höchste Zeit; und das Terrain nach dieser Richtung hin erst einmal aufzuklären, ist denn also auch der bescheidene Zweck meiner nachfolgenden Darlegungen. Denn auf alle Fälle empfiehlt es sich nicht, Pseudomärtyrer der Litteratur und Kunst, die sich über Verkennung mit einem gewissen Rechte beklagen könnten, durch Sekretierung und Nichtaufführung förmlich erst zu „züchten“. Dergleichen soll noch stets an der betreffenden Geschichte sich gerächt haben . . .

Es war im Aufsehen erregenden „Fall Wagner“ 1888 (Ges. Ausg. Bd. VIII, S. 45), daß Friedrich Nietzsche zuerst folgenden, seither in gewissem Sinne berühmt gewordenen, Satz niederlegte: „Ich kenne nur einen Musiker, der heute noch im Stande ist, eine Ouverture aus ganzem Holze zu schnitzen: und niemand kennt ihn“ . . . Als bald darauf ein, bis dahin in der That so gut wie unbekannter Musiker, seltsamen Namens „Peter Gast“, mit einem Aufsatz im „Kunstwart“ für die eben genannte Flug- und Kampfschrift des Philosophen voll warmen Ernstes eintrat, da ward es in der musikalischen Öffentlichkeit ruchbar, daß dieser Jünger mit jenem merkwürdigen Ausspruche seines Meisters gemeint war; aber auch, daß „Peter Gast“ ein *nom de guerre* und *nom d'honneur* sei für den Musiker und Schriftsteller Heinrich Köselitz, von dessen intimer Freundschaft mit Nietzsche und thätiger Hülfsbereitschaft in redaktionellen Dingen (bei der Veröffentlichung von Nietzsche's Schriften) näher Eingeweihte schon vordem gelegentlich vernommen, aus dessen Feder Kenner da und dort wohl auch schon einmal einen Gelegenheitsaufsatz in einem Fachblatte (z. B. im „Musikal. Wochenblatt“ zu Leipzig) vorgefunden hatten.

Es folgte bekanntlich bald nach jener Veröffentlichung die tragische Katastrophe in Nietzsche's Leben: die geistige Umnachtung — von Peter Gast aber schwieg die Geschichte. Und lange Zeit schwieg auch „des Sängers Höflichkeit“: in deutschen Landen wurde

noch immer nichts von ihm gehört, wenn wir eine, von einem eifrigen Freund veranlaßte und überdies örtlich sehr abgelegene, Aufführung seiner Oper „Die heimliche Ehe“, 1891 zu Danzig, hier außer Acht lassen wollen. Da brachte in der (vom inzwischen begründeten „Nietzsche-Archiv“ veranstalteten) „Gesammt-Ausgabe“ des philosophischen Nachlasses der Bd. XII, und zwar S. 194 in ursprünglicher (seither aus wissenschaftlichen Gründen wieder eingezogener) Fassung, mit ganz unverkennbarer Anspielung auf Gastens künstlerische Individualität und persönlichstes Streben, nachstehenden, höchst merkwürdigen Aphorismus: „Unter Künstlern der Zukunft. — Ich sehe hier einen Musiker, der die Sprache Rossini's und Mozarts wie seine Muttersprache redet, jene zärtliche, tolle, bald zu weiche, bald zu lärmende Volkssprache der Musik mit ihrer schelmischen Indulgenz gegen alles, auch gegen das ‚Gemeine‘, — welcher sich aber dabei ein Lächeln entschlüpfen läßt, das Lächeln des Verwöhnten, Raffinierten, Spätgeborenen, der sich zugleich aus Herzensgrunde beständig noch über die gute, alte Zeit und ihre sehr gute, sehr alte, altmodische Musik lustig macht: aber ein Lächeln voll Liebe, voll Rührung selbst... Wie? ist das nicht die beste Stellung, die wir heute zum Vergangenen überhaupt haben können, — auf diese Weise dankbar zurückblicken und es selbst ‚den Alten‘ nachmachen, mit viel Lust und Liebe für die ganze, großväterliche Ehrbarkeit und Unehrbarkeit, aus der wir herstammen, und ebenso mit jenem sublimen Körnchen eingemischter Verachtung, ohne welche alle Liebe zu schnell verdirbt und modrig wird, ‚dumm‘ wird ...“ Die weitere, ganz ersichtliche Exemplifikation an dieser Stelle: auf den „Zarathustra“ und die hierin von Nietzsche selbst erstrebte Vereinigung des „Primitiven“ mit dem „Raffinierten“, des Elementaren und des „Spätgeborenen“ („bis zum Exzeß“, wie es dort heißt) — sie läßt unschwer erkennen, daß der Philosoph dort sehr tief schürfen wollte; daß er, ein ganz klares Beispiel schon vor Augen, auch in der Musik ein reichstes, gleichsam höheres Ideal *ultra*, jenseits der leidigen „Moderne“, hiermit meinte: ein Zurückgewinnen also des Ursprünglich-Naiven, im leicht überlegenen Hinausschwingen zu ihm, aber ohne Rückschritt im letzten

Grunde. Ob nun der Tonkünstler Gast dieses hohe Ziel eines neuen, verwöhnten, gleichsam transzendent-modernen Geschmackes wirklich erreicht, ob er jenes Alte in Wahrheit souverän-spielerisch, in sublimer Ironisierung überwunden, oder ob er schließlich doch — ein im innersten Kern „Unmoderner" — „reaktionär"-unfruchtbar es nur wieder „nachgemacht" hat, nach Maßgabe seines natürlich melodischen Sinnes und einer mehr einfältigen (rhythmischen oder harmonischen) Anlage zur „altmodischen" Musik nur eben zurück gegangen ist — kurz, ob es bei ihm heißen darf: „Hinauf zur Natur!" oder aber nur heißt: „Zurück zur Natur!" . . . dies, und kein anderes, ist für uns nun das von Nietzsche mit Peter Gastens Person uns aufgestellte, interessante Problem.

Ich werde es für jetzt weder verneinen noch bejahen, sondern will vielmehr weiterfahren in meiner Darstellung seiner besonderen Herkunft und Entstehung.

Einige Jahre später nämlich, als ich selbst zu Weimar am „Nietzsche-Archiv" als Herausgeber thätig war, konnte ich bei einer Neu-Auflage des VIII. Bandes der Gesammelten Schriften (mit Nietzsche's „Dichtungen") ein von Dr. Koegel übersehenes, offenbar unvollständiges Gedicht aus den handschriftlichen Entwürfen des Philosophen noch nachtragen. Nach den gegebenen Anhaltspunkten mußte es schon aus dem Jahre 1884/5 stammen; und S. 363 ebenda lautet es heute wörtlich folgendermaßen:

Musik des Südens.

Nun ward mir alles noch zu Teil,
Was je mein Adler mir erschaute —:
Ob manche Hoffnung schon ergraute,
— Es sticht dein Klang mich wie ein Pfeil,
Der Ohren und der Sinne Heil,
Das mir vom Himmel niedertaute.

Oh zög're nicht, nach südlichen Geländen,
Glücksel'ger Inseln griechischem Nymphen-Spiel
Des Schiffs Begierde hinzuwenden —
Kein Schiff fand je ein schöner Ziel!

Im ersten, an der selben Stelle der handschriftlichen Aufzeichnung mit vorgefundenen Entwurfe heißt es sogar, in bemerkenswerter Variante:

„Nun wird mir alles noch zu Teil;
Der Adler meiner Hoffnung fand
Ein reines, neues Griechenland,
Der Ohren und der Sinne Heil —

Mozart, Rossini und Chopin —
Aus dumpfem, deutschem Tongedräng —
Ich seh' nach griechischen Geländen
Das Schiff dich, deutscher Orpheus, wenden."

Nun hatte Nietzsche zwar im „Fall Wagner" der Kunst des alten Bayreuther „Zauberers" Bizets „Carmen", wie jetzt erst bekannt wird: in „ironischer Antithese", bewußt entgegen gesetzt, bei dieser Musik von der *„limpidezza"* ihrer heißen Zone wie ihres südlichen Klima's viel gesprochen und schon im „Jenseits von Gut und Böse" (VII, S. 227) ehedem gefunden, daß Bizet ein Stück „Süden der Musik" entdeckt habe. *„Il faut méditerraniser la musique":* das war nunmehr die von ihm dafür geprägte Formel. Allein nirgends war doch hier zugleich von „Griechenland" und „griechischem Nymphen-Spiel" bei diesen „südlichen Geländen" die ausdrückliche Rede. Andererseits verbietet sich aus starken, äußeren wie inneren Gründen, trotz des Hinweises auf das neue „Griechenland" und den „deutschen Orpheus", eine Annahme wie etwa diese: daß Friedrich Nietzsche in jenen Versen einen August Bungert, mit dem er allerdings einige Zeit in Italien verkehrte, begrüßt haben könnte. Vielmehr kann gerade nach dem Verse „Mozart, Rossini und Chopin" gar kein Zweifel mehr darüber obwalten, daß in jenem Poem der Freund Peter Gast nur wieder apostrophiert war, dessen Ouverture zur komischen Oper „Der Löwe von Venedig" eben damals, auf Betreiben Nietzsche's, durch Kapellmeister Hegar in Zürich aufgeführt wurde — während Gast selber freilich die mitgeteilten Strophen niemals persönlich zugegangen waren. Und, wenn es noch eines Beweises für diese

Auffassung bedurfte — die in dem jüngst bei Schuster & Loeffler erschienenen I. Brief-Band enthaltenen, zahlreichen Äußerungen über P. Gastens Kunst und die Wirkung seiner Musik auf Nietzsche selber mußten jeden Zweifel vollends beheben. Denn, hören wir nur zu!

Aus einem Briefe an Dr. Carl Fuchs, Musikschriftsteller in Danzig (über den noch ein Mehreres zu reden sein wird), vom Winter 1884/85: „Vor Allem, es vergehen Jahre, in denen mir niemand Musik macht, ich selbst eingerechnet. Das Letzte, was ich mir gündlich angeeignet habe, ist Bizets Carmen, und nicht ohne viele, zum Teil ganz unerlaubte Hintergedanken über alle deutsche Musik (über welche ich beinahe so urteile wie über alle deutsche Philosophie); außerdem die Musik eines unentdeckten Genie's, welches den Süden liebt, wie ich ihn liebe, und zur Naivität des Südens das Bedürfnis und die Gabe der Melodie hat."

Sodann eine längere Stelle aus einem Schreiben an den Freund Karl von Gersdorff, vom 9. April 1885: „Morgen breche ich auf und gehe für ein paar Monate nach Venedig. Ich bin sehr augenleidend und sehne mich nach dem Dunkel seiner Gäßchen. Zuletzt ist es die einzige Stadt, die ich liebe. Und dann ist der einzige Musiker dort, der jetzt Musik macht, wie ich sie liebe, nämlich unser Freund Peter Gast. Weißt Du wohl: was den goldigen Glanz des Glücks, was echte Naivität, was Meisterschaft im Sinne alter Meister betrifft, so ist dieser Gast jetzt unser erster Komponist. Es gehört freilich eine gute Nase dazu, dies herauszuriechen. Unsere Zeit ist durch die prätentiöse und überteibende Theater-Musik R. W.s (welcher zuletzt ein Schauspieler war, ein sehr großer Schauspieler, auch als Musiker, aber nicht mehr!) arg verdorben in allen Angelegenheiten des musikalischen Geschmackes und Wohlgeschmackes. Die Oper unseres Freundes, welche absolut jetzt auf die deutschen Bühnen muß, heißt der ‚Löwe von Venedig'. Da wird einem endlich einmal venetianisch-wohl, wie 1770 ungefähr."

Ferner aus einem Briefe an Prof. Dr. Erwin Rohde, vom Jahre 1887 (vergl. die Einleitung von Frau Förster-Nietzsche zu H. Lichtenbergers „Philosophie Nietzsche's", *pag.* LV):

„Man wird alt, man wird sehnsüchtig; schon jetzt habe ich wie jener König Saul Musik nötig — der Himmel hat mir zum Glück auch eine Art David geschenkt. Ein Mensch, der mir gleich geartet ist, *profondément triste*, kann es auf die Dauer nicht mit Wagnerischer Musik aushalten. Wir haben Süden, Sonne ‚um jeden Preis', helle, harmlose, unschuldige Mozart'sche Glücklichkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig. Eigentlich sollte ich auch Menschen um mich haben, wie diese Musik ist, die ich liebe: solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann . . ."

Folgt wieder eine Auslassung an Dr. Carl Fuchs, diesmal vom 14. April 1888: „Und dann ein Monat Venedig: ein geweihter Ort für mein Gefühl, als Sitz (Gefängnis, wenn man will) des einzigen Musikers, der mir Musik macht, wie sie heute unmöglich erscheint: tief, sonnig, liebevoll, in vollkommener Freiheit unter dem Gesetz —"

Weiterhin einige Zeilen an Peter Gast selbst, aus Turin — vom 31. Mai desselben Jahres (vergl. „Zukunft" 1900, Nr. 1 S. 7): . . . „Wie sehr auch der Frühling mir geraten ist, er bringt mir gerade das Beste nicht, das, was auch die schlimmsten Frühlinge mir bisher brachten — Ihre Musik! Dieselbe ist mit meinem Begriff ‚Frühling' zusammengewachsen . . . ungefähr so, wie das sanfte Glockenläuten über der Lagunenstadt mit dem Begriff Ostern. So oft mir eine Ihrer Melodien einfällt, bleibe ich mit einer langen Dankbarkeit an diesen Erinnerungen hängen: ich habe durch nichts so viel Wiedergeburt, Erhebung und Erleichterung erfahren wie durch Ihre Musik. Sie ist meine gute Musik *par excellence*, für die ich innewendig immer ein reinlicheres Kleid anziehe als zu allem anderen."

Wiederum an den Freiherrn R. von Seydlitz in München, vom 28. Juni 1888: „Dieser Tage ist mein ausgezeichneter Freund und *maëstro di Venezia* Herr Peter Gast in München eingetroffen: das Menschenkind, welches die einzige Musik macht, welche vor meinem allerverwöhntesten Ohre noch Gnade findet. Eben hat er ein tiefsinnig schönes Quartett fertig gemacht — eine ‚provençalische Hochzeit' darstellend. Wenn be-

sagtes Wundertier sich bei dir präsentieren sollte, so nimm ihn mit Herzlichkeit auf — (— — —)."

Endlich noch zwei kürzere Stellen aus brieflichen Mitteilungen, abermals an Dr. Carl Fuchs, die erste vom 26. August 1888: „Für mich hatte sich Herr von Holten [Pianist aus Hamburg] zum Abschied folgende Artigkeit ausgedacht: er hatte sich eine Komposition des einzigen Musikers, den ich heute gelten lasse, meines Freundes Peter Gast, eingeübt und spielte sie mir privatissime sechsmal auswendig vor, entzückt über ‚das liebenswürdige und geistreiche Werk'."

Die zweite und letzte, vom 9. September des selben Jahres: „Ich bin eben mit Bülow in Beziehung getreten, zum Zweck, eine komische italienische Oper des Herrn Gast (‚Der Löwe von Venedig') der Menagerie Pollini zu überantworten. Der Öffentlichkeit ist fast nichts bisher übergeben; es liegt nicht gerade in den Wünschen meines Freundes, gerade jetzt schon, mitten in einer Geschmacksverwirrung, auf sich aufmerksam zu machen. Eine tiefe Stille, ein Für-sich-sein im Besseren ist hundert Mal wichtiger, als ‚bekannt' d. h. mißverstanden zu werden. — Im Übrigen genau mein Fall — und meine Praxis" . . .

So weit also die bisher bekannt gewordenen Briefäußerungen des Philosophen. Ich glaube, jeder Zweifel ist uns danach wohl benommen, daß der Adressat jenes zu Eingang erwähnten Gedichtes am Ende nicht Peter Gast sein könnte. Aber merkwürdig! Einen Giuseppe Verdi hat Fr. Nietzsche niemals und mit keinem Worte in solchem Zusammenhange des Südlich-Sonnigen genannt — wenigstens ist mir bisher noch kein solches Urteil Nietzsche's über ihn vorgekommen. Und doch wäre dieser, in seiner „Falstaff"-Entwicklung zumal, jenem Nietzsche-Ideale von einer heiteren „Musik des Südens" mit leichten Füßen, voller Laune, die sich über den Stoff zuletzt „lustig macht", später erheblich nahe gekommen, falls es nicht bis dahin schon Peter Cornelius' aristokratischer „Barbier von Bagdad" — ein ungleich richtigeres Gegenbild jedenfalls als „Carmen" — gewesen wäre. Wie arm war doch eigentlich Nietzsche — wie muß

man ihn beklagen, daß er außer Wagner und Bizet nur mehr Peter Gast hörte und in Rechnung stellte, somit von vorne herein zu wenig Wahl hatte! —

Um nach alledem nun auch etwas Näheres und Genaueres über Gasts Persönlichkeit selbst an die Hand zu geben, schlage ich ein zuverlässiges *Curriculum vitae* auf, das ich dem „Thematikon" zu Peter Gasts komischer Oper „Die heimliche Ehe" (*rectius:* „Der Löwe von Venedig"), verfaßt von dem Danziger Musikgelehrten Dr. Carl Fuchs, entnehme, da denn der betreffende kurze Artikel in Riemanns sonst so viel gerühmtem „Musik-Lexikon" doch noch gar zu wenig hierüber bietet. Danach also wäre Peter Gast als Heinrich Köselitz 1854 zu Annaberg in Sachsen geboren und somit heute genau 48 Jahre alt. „Wie dort, nahe der böhmischen Grenze, auf dem Gebirgskamme nord- und süddeutsches Wesen zusammen stoßen, so kommen auch in ihm selbst durch Abkunft beide Elemente zusammen: sein Vater entstammte nämlich einer einheimischen Patrizierfamilie, seine Mutter war eine Wienerin. Von Hause aus zum Forstwesen bestimmt, folgte er doch bald seinem inneren Drange, der auf die Musik gerichtet war, und gieng 1872 nach Leipzig. Neben philosophischen Studien widmete er sich hier bei dem bekannten Theoretiker, Thomaskantor Professor E. F. Richter, der Ausbildung zum produzierenden Musiker" . . . „In jener Zeit, da noch ein hohes Gefühl der 70er Siege durch die Jugend gieng, da die Hoffnung auf Verwirklichung der Bayreuther Bühnenfestspiele wuchs, da Schopenhauer und Wagner immer ernster und ernster genommen wurden . . . — in jener Zeit lernte Gast auch die ersten Kundgebungen Fr. Nietzsche's (seine ‚Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' und die ersten seiner ‚Unzeitgemäßen Betrachtungen') kennen, welche dadurch, daß sie an jene beiden Großen anknüpfen, zugleich aber weit über sie hinaus wiesen, bestimmend für seinen eigenen Lebenslauf wurden", — einen Lebenslauf, der sich ohnehin in sorgenfrei unabhängiger Lebenslage glücklicher Weise abspielen konnte. So kam es denn, daß wir heute in einem Briefe Nietzsche's an v. Gersdorff, unter'm 16. November 1875, lesen dürfen: „Zwei junge Musiker aus

Leipzig sind als Verehrer meiner Schriften an die hiesige Universität gekommen und hören bei Overbeck (dem Kirchenhistoriker) und mir Kollegien." Der Eine von diesen war eben jener viel Genannte, der sich im Übrigen auch dem berühmten Kunst- und Kulturhistoriker Jacob Burckhardt damals mit tieferem Interesse anschloß. „So und später auf eigenen Wegen erwarb sich Gast ein Verständnis der ganzen Entwicklung menschlichen Denkens, Fühlens und Anschauens, d. h. der Geschichte der Philosophie, der Religion und der Künste, sowie der antiken und modernen Litteraturen, die ihn weit über das gewöhnliche Niveau der Kenntnisse und der allgemeinen Urteilskraft des Musikers ‚von Fach' erhoben; während er im Fache selbst sich zum Herrn über alle technischen Mittel und Fertigkeiten machte, deren ein produktiver Tonkünstler, bis zum Opern-Dichten und -Komponieren, doch bedarf." Zwar eigentlich „kein Schriftsteller für die größere Öffentlichkeit, offenbart Gast doch (zumal im brieflichen Verkehr) eine Anmut des Stiles, (bei wissenschaftlichen Arbeiten insbesondere) eine Weite des Gesichtskreises, eine Höhe und Originalität der Gedanken, sowie einen Reichtum der Kenntnisse", daß wir z. B. einige der wertvollsten Einführungen und bedeutsamsten Vorreden zu Nietzsche'schen Werken und Briefen ihm verdanken. Überhaupt verkörpert sich in ihm, nach meiner Meinung, eine höchst merkwürdige Mischung von Künstler und Gelehrten, Musiker, Philosophen und dann wieder Philologen, Renaissance-Menschen und — er darf mir das nicht übel nehmen! — solidem Philister, wie wir ihr nur äußerst selten begegnen dürften: ganz gewiß ein „Original" in seiner Art und auch in seiner ganzen Pracht . . . aber just eben nicht als „Musiker". Gerne füge ich hier auch noch hinzu, was Aufschlußreiches mir aus eigener Erfahrung über ihn nach und nach bekannt geworden ist. 1876 nämlich besuchte er, damals noch als enthusiastischer Anhänger der Sache, Bayreuth — wie schon aus der Briefstelle bei Nietzsche (I, S. 238; Nachschrift) hervor geht: „Geht es an, so vergiß den trefflichen Musikum Peter Gast nicht!" . . . was denn auch Seitens des liebenswürdigen Adressaten Freiherrn von Gersdorff in Bayreuth selbst redlich befolgt wurde.

Wenn Fuchs außerdem noch meldet, daß Gast seit 1878 „Italien zu dauerndem Aufenthalte gewählt" habe, so ist das nur mit Einschränkung zu verstehen und seit 1891 schon gar nicht mehr richtig. Allerdings hatte er zwischen 1878 und 1891 sein Domizil hauptsächlich nach Italien verlegt; er ist aber auch zu längeren Aufenthalten in dieser Zeit mehrmals in Deutschland gewesen. So verlebte er den Sommer 1882/83 zum Teil in Leipzig, den Winter 1883/84 zu Wien, 84/85 in Zürich, Winter 86/87 in München und 88/89 sogar in der „Reichshauptstadt" Berlin. Nach 1891 hatte er sich, weltfremd, einsam und völlig menschenscheu beinahe, nach seiner Vaterstadt Annaberg im Erzgebirge zurück gezogen, dort komponierend, die Arrangements der Konzerte für die Stadt leitend und — in gelehrte Studien zur Geschichte seines heimischen Dialektes mit einem Male tief vergraben. Seit dem Sommer 1900 weilt er aber, nachdem er persönlichen Groll überwunden und die alte Streitaxt begraben, als emsiger, treuer Mitarbeiter des „Nietzsche-Archivs" dauernd in der Musenstadt Weimar, wohin er sich im vorigen Herbste nun noch eine kleine Leipzigerin als Lebensgefährtin heim geholt hat. Dort auch sollte ich (der, aus lebhaftem Interesse für die Person Gasts, eigentlich die vermittelnde Ursache zu dieser seiner freundschaftlichen Wiederannäherung an das „Nietzsche-Archiv" gewesen sein dürfte) den originellen Kauz und gemütlichen Menschen zum ersten Male persönlich, von Angesicht zu Angesicht kennen lernen — gelegentlich des jähen Hinscheidens unseres Meisters im Herbste jenes Jahres, als wir eben mitten in den mündlichen Vorbereitungen über die bevorstehende, von uns Beiden zu besorgende, Herausgabe der „Briefe" Bd. I begriffen waren. Nicht wenig aber erstaunte ich, außer einem höchst spekulativ veranlagten Kopf und einem altfränkischen Humoristen gleichzeitig einen großen — Verehrer Franz Liszts in ihm vorzufinden, wogegen er — und das ist wieder sehr bezeichnend für ihn — R. Strauß' „Zarathustra"-Tondichtung in der Harden'schen „Zukunft" seinerzeit energisch von Nietzsche's Rockschößen abzuschütteln versucht hatte.

An kompositorischen Werken von seiner Hand wären hier zu nennen: eine im Wagner-Stil geschriebene Oper „Willram" (1879);

das Goethe'sche Singspiel „Scherz, List und Rache" (1881), welches bereits sehr deutlich den Umschwung und die Wendung von Wagner hinweg aufweisen soll; die schon mehrfach erwähnte komische Oper „Der Löwe von Venedig" (früher auch „Die heimliche Ehe" genannt), welchem Werke der selbe Stoff wie Cimarosa's berühmtem „*Matrimonio segreto*" in dem von Gast deutsch bearbeiteten Textbuche Bertati's zu Grunde liegt — was der Komponist übrigens „aus den Gewohnheiten der antiken und der Renaissance-Kunst" noch besonders zu rechtfertigen sucht: denn „dort behandelten ja die Künstler immer die nämlichen Stoffe, wodurch das Interesse bei Weitem mehr der künstlerisch neuen Behandlungsart, also dem eigentlich Künstlerischen, zugewendet gewesen sei"; sodann eine andere, selbst gedichtete komische Oper „König Wenzel", die in Böhmen spielt; ferner noch eine heroische Oper „Orpheus und Dionysos", dito mit selbst verfaßtem Texte; auch eine Symphonie: „Helle Nächte" betitelt — ein „Notturno" daraus gehörte zu Nietzsche's ganz besonderen Lieblingen: jedes Mal, wenn sie Beide zusammen kamen, mußte Gast es ihm vorspielen; weiterhin auch das oben von Nietzsche schon einmal gestreifte „Streich-Quartett" auf eine „provençalische Hochzeit" (das Hermann Levi im vertrauten Münchner Kreise einmal als „unmöglich" bezeichnet haben soll); dazu 9 Hefte „Lieder und Gesänge", sowie 4 Chöre — die ersteren bei Fr. Hofmeister in Leipzig, die letzteren (1) in G. Webers „Männerchören" und (3) in Fr. Hegars Gemischten Chören zu Zürich erschienen. An öffentlichen Aufführungen dieser Werke sind mir mit der Zeit nur bekannt geworden: a) die der „Heimlichen Ehe" zu Danzig (1891) und vordem schon (1884) ihrer Ouverture zu Zürich; sodann b) eine solche der „Hellen Nächte" im vorvorigen Winter abermals zu Danzig (was alles immer der Freund Dr. Fuchs dort treulich besorgt hat), sowie c) solche des Gesanges „Lethe" im Gewandhause zu Leipzig (Scheidemantel), in Weimar (Strathmann) und München (Loritz); endlich d) gegelegentliche Liedervorträge durch Wüllner, Frau Marie Becky-Berger, im Rahmen von Kunst fördernden Vereinen u. dgl. *Voilà tout!*

Peter Gast selber schrieb mir darüber: „Ich bringe es nicht mehr fertig, mich Verlegern, Künstlern, Konzertdirektionen aus-

und anzubieten. Ich habe zu Anfang der 80er Jahre in dieser Richtung alles mir Mögliche gethan. Ich habe Jahn und Hellmesberger (*sen.*) besucht, habe Schuch in Dresden, Nikisch in Leipzig, Levi in München vorgespielt, Kogel (damals Dirigent des „Philharmonischen Orchesters") zu Berlin wenigstens für ein Orchesterstück zu interessieren versucht; Nietzsche hat sich mit Mottl und Bülow wegen mir in Beziehung gesetzt [sind noch vergessen: Hegar und Pollini!] etc. etc. — alles umsonst. Ein Berg klassischer Absagebriefe deutscher Verleger zwingt mir ein schmerzliches Lachen ab. Verdenken Sie mir es daher nicht, wenn ich alle und jede Lust, mich irgend wie noch in's deutsche Kunstleben zu mischen, verloren habe."

Nun, ich „verdenke" nicht; ich denke und hoffe vielmehr: „der gute Peter", wie ihn Frau Dr. Förster-Nietzsche immer freundlich nennt — wird sich das doch noch einmal, doppelt und dreifach überlegen! Zwar kann ich es als seine private „Diätetik der Seele" sehr wohl begreifen, wenn er seine Expektoration an mich hier noch mit den Zeilen schließt: „Nennen Sie aber nicht *dégoût* oder Ekel, was mich diese Verbindung aufgeben hieß: es ist mehr die Liebe zu einem ungetrübten Seelenzustand" . . . denn, in der That, so ist er nun einmal beschaffen, unser Peter Gast, und dies sein eigenster Charakterzug. Allein, wenn irgend wann, so muß das Eisen doch, da es heiß ist, geschmiedet werden; und er wird sich wahrlich schon selber sagen, daß jetzt gerade, nachdem die „Sensation" durch die jüngsten Nietzsche-Publikationen schon einmal geweckt ist und zur Aufmerksamkeit auch einer weiteren Öffentlichkeit auf seinen Namen geführt hat, das „*Hic Rhodus, hic salta!*" für ihn zu beginnen und stattzufinden habe.

Nun hat freilich Gast mir gegenüber ganz gelegentlich auch eine andere bittere Klage noch geführt. Als in der Münchner „Gesellschaft für moderne Tonkunst" (1900) der bescheidene Versuch auf meine Anregung hin gemacht worden war, die „Gast-Frage" als solche, sonder Für und Wider, erst einmal aufzurollen, schrieb er: „Auf den ‚Löwen von Venedig' beziehen sich namentlich Nietzsche's Briefstellen. Es war also ein Irrtum, im

Verein diese Stellen vorzulesen und darauf Lieder von mir zu singen, die einer total anderen Empfindungswelt angehören."

Um dem gen. Leser also doch, billiger Weise, einen *„point de vue"* über dieses Opernwerk, zudem durchaus im Sinne des Komponisten selbst, einstweilen zu eröffnen, sei hier einiges von dem gerne verraten, was der „thematische Führer" und Freund Dr. C. Fuchs darüber anregsam uns zu künden weiß: in einer aesthetisch-unkritischen, 58 seitigen, allgemeinen Einleitung zur Spezial-Analyse des Werkes — von 200 Seiten mit 240 Notenbeispielen (nebenbei: das *Non plus ultra* unserer ohnedies schon erschrecklichen „Führer-Litteratur"). Dieses „Thematikon", wie Fuchs es „volkstümlich" nennt, muß man nämlich gelesen haben, um es überhaupt für möglich zu halten. Überall, wo man den Klavier-Auszug (Leipzig, bei Fr. Hofmeister) damit vergleicht, gelangt man leider — und das nunmehr auch einem Friedrich Nietzsche gegenüber — bislang wenigstens, zu der Empfindung: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!"

Doch ich will, wie gesagt, den Kernpunkt daraus keineswegs hier vorenthalten, und jeder muß eben nun selber dazu Stellung zu fassen trachten. Danach wäre die Handlung „nicht wenig geistreich" und bedürfte das Sujet durchaus nicht „der namentlich gegen komische Opern-Libretti üblichen und leider nur zu nötigen Nachsicht". Nicht das wohlfeile „Wie sie sich kriegen" sei hier das Thema, sondern: wie die zwischen den Liebenden bereits abgeschlossene „heimliche Ehe", allen Widerständen, Anfechtungen, Trübungen und Verwechslungen zum Trotz, endlich offiziell vor aller Welt anerkannt werden könne. „Das Komische ist hier nicht als der Quell jenes *gaudium* verstanden, welches durch Stoff zum ‚Du sollst und mußt lachen!' entstünde; es ist hier auch nicht die Parodie des Möglichen." Vielmehr: eine *hilaritas* — als Gleichgewicht der Seelenkräfte, und jene *serenitas* des Lichten und Leichten — über dem Ernste stehend; beides zusammen eben die neue Form der komischen Oper! Jul. Lemaître sagte einmal: „Die ganze zeitgenössische Litteratur ist unruhig und ungesund. Man gewahrt überall, unter verschiedenen Formen, ein Suchen nach dem Seltenen, dem Raffinierten, dem Brutalen

oder dem Aufreizenden. Keine Freude, keine Heiterkeit.“ Bei Gast aber, und in dieser Oper, sei überall wahre Freude, echte Heiterkeit; überall Reinheit, Rundung, Wohllaut, Ebenmaß. Auch Nietzsche thut ja in den „Verm. Meinungen und Sprüchen“ (Bd. III, Aph. 159) den Ausspruch: „Die Gefahr in der neuen Musik liegt darin, daß sie uns den Becher des Wonnigen und Großartigen so hinreißend und mit einem Anschein von sittlicher Ekstase an die Lippen setzt, daß auch der Mäßige und Edle immer einige Tropfen zu viel von ihr trinkt. Diese Minimal-Ausschweifung, fortwährend wiederholt, kann aber zuletzt eine tiefere Erschütterung und Untergrabung der geistigen Gesundheit zu Wege bringen, als irgend ein grober Exzeß es vermöchte“ . . . Nun, Lemaître's rückständig-romantische Neigungen, das Seelenheil ob all' der Unrast „modernen“ Geisteslebens schließlich im Schoße der katholischen Kirche und ihrer alt-väterlich geheiligten „Traditionen“ wie einer unfehlbaren päpstlichen „Autorität“ aufzusuchen, ist uns Allen zur Genüge ja bekannt. Seit wann aber hätte wohl der antichristliche Nietzsche dies spezifisch christliche Moment, der „Erlösung“ aus geistigen Wirren, für sich selber gesucht? —

Indessen, hübsch weiter im Texte! Nicht weniger als neun grundwesentliche Vorzüge des betreffenden Opernwerkes führt Dr. C. Fuchs S. 28 ff. ganz insbesondere auf — als da wären: 1. ein echt und fein komisches Sujet mit dramaturgisch vernünftigem Libretto; 2. volle Selbständigkeit der musikalischen Erfindung; 3. Melodieenfülle und Wohllaut überall (auch in der Dissonanz); 4. Ideenreichtum in der Erfindung prägnanter Motive; 5. streng geschlossene und organisch gebildete Formen; 6. Kontinuität des Ausdrucks (nämlich keine Prosa, keine Arien mit stummen *Vis-à-vis*, keine Parade-Ensembles und Präsentier-Soli); 7. vollkommene Gleichmäßigkeit der Erfindungskraft (keine Nummer auf Kosten der anderen interessant); 8. Meisterschaft und Geschmack in der Instrumentation; 9. volle Harmonie der im Kunstwerke wirksamen Faktoren, weder Wort und Handlung, noch Szenerie und Dekoration, weder Gesang noch Orchester vordringlich — nach *pag.* V „die richtige Mitte zwischen *abbasso le parole* und *abbasso il canto,* d. h. zwischen Rossini und Wagner“. Weiter-

hin, *pag.* XXX ff., heißt es dann noch: „Der aesthetische Gesammt-Charakter der Oper in musikalischer Hinsicht ist eine in ihrer Art einzige Verschmelzung von italienischer Grazie, französischem Esprit und deutscher Empfindung — national, insofern nur ein Deutscher eine Musik mit Vereinigung dieser Elemente hätte schreiben können, — individuell, insofern jene drei Elemente schlechterdings nicht äußerlich mit einander assoziiert erscheinen (etwa, wie wenn eine Römerin in Pariser Kostüm Wiener Walzer tanzte) . . . Auf allen beschränkt italienischen Lokalton . . . ist vornehm verzichtet, desgleichen auf französische Pikanterie der Rhythmen und die *cherche du raffiné* etwa in der Instrumentation. Das deutsche Element ist wiederum nicht der Art, daß es nur in Deutschland Sympathieen erwecken, nur in der engeren Heimat des Tondichters eigentlich verstanden werden könnte . . ., durch das Individuelle wird das Nationale kosmopolitisch. Das Italienische dieser Musik liegt in ihrer unablässig blühenden Melodik; das Französische in dem Leichten, Tanzenden, Hellblütigen ihrer Rhythmen; das Deutsche in dem liebenden Eingehen auf eines Jeden Art, in der verschiedenen Handhabung des Stiles je nach der Persönlichkeit der im Stücke Auftretenden, in der Treue der Empfindung für jede darzustellende Situation, auch für die Zeit und den Ort der Handlung; deren Lebens- und Stilformen: hier Venedig, Rokoko, 18. Jahrhundert." (Ich dachte doch, oben hätte es geheißen: „auf allen beschränkt italienischen Lokalton" — das Lido-, Lagunen-, Piazetta-, venezianische Gondolieren- u. s. w. Kolorit — sei „vornehm verzichtet" worden!)

Und nun vollends noch den grandiosen, krönenden Schluß-Akkord zum ganzen Panegyrikus: „Der Quell, aus dem der richtige Vortrag Mozarts (den wir verlernt und verloren haben), wenigstens zunächst von außen herein, gelernt werden kann, der einzige technisch zuverlässige, heißt Hugo Riemann — der, aus welchem wir von innen heraus wieder (zunächst musikalisch-) naiv empfinden lernen können, heißt Peter Gast. Für das Leben aber, insofern Naivität als Kraft, als zweite Natur, nicht als Kinderei, zu gelten hat, heißt er Friedrich Nietzsche. Das hängt alles in der Tiefe zusammen." — Hier ist es, wo

dem Herrn Verfasser seine „feurige Pressiertheit“ (wie Nietzsche selber gelegentlich von ihm sagt) mit verhängten Zügeln wieder einmal durchgegangen ist; denn das Fatale an seiner übereifrigen Art ist und bleibt nun einmal, daß in ihm eine Hypertrophie des Intellektes, ursprünglich rein reflektiv, zugleich künstlerisches „Temperament“ geworden ist und nun leicht aus jeder Mücke auch schon einen Elefanten macht. *Tant de bruit pour un omelette:* so viel Brühe um einen leichten, einfältigen Pfannkuchen herum — viel Geschrei, und vielleicht doch nur wenig Wolle? Klingt er denn nicht für unsere Ohren fast schon wie Rückzug-Blasen auf einer durchlöcherten, alten Kinder-Trompete, dieser wiederholte, herzbewegliche Aufruf jener Richtung: „Retour zum göttlichen Mozart!“? Ja, wenn Kinderlallen erst einmal die wahre „Höhen-Kultur“ bedeutet und die „symphonischen Dichtungen“ der Neuzeit vollends durch „Kindersymphonieen“ im Stil und Charakter Altvater Haydn's ersetzt worden sind, dann allerdings will auch ich in diesen Reaktionsruf mit einstimmen, solche bewußt-naiven Gebilde als das wahrhaft „Moderne“ der Zeit begrüßen und gerne noch als die „wahre Erlösung“ preisen. „Es sei denn, ihr werdet wie die Kinder, so könnet ihr nicht in's Himmelreich eingehen“: — ich habe bisher wirklich gar nicht gewußt, daß Nietzsche in musikalischen Dingen bis zu dem Grade „christlich“ gestimmt gewesen sein soll. Ist aber ein Friedrich Nietzsche nicht unser ideeller Führer zum Neuen, Spruchsprecher des „modernen“ Geistes vor Allem, Durchkämpfer hinauf zur vollendeteren Natur und köstlichen Überreife — nun, so danke ich ganz gehorsamst für solchen falschen „Umwertung“-Propheten und angeblichen „Gesetzgeber neuer Tafeln“, den ich, seit ich ihn kenne, doch nur als „Antichristen“ habe verstehen können! Soll seine „Unzeitgemäßheit“ nun auf einmal für das Tonkunst-Problem die eines rückständigen Naturpredigers sein und eine müde, lediglich Beruhigung und bequeme Erleichterung heischende „Rückwärtserei“ ankündigen, dann muß ich sagen, daß er in der That — wie ihm jener von ihm selbst zitierte „Wagnerianer“ (Bd. V, S. 322) einmal vorhielt — „eigentlich nur nicht gesund (d. h. robust) genug für die Wagner'sche Musik gewesen wäre“; daß „seine Ein-

wände“ dagegen lediglich „psychologische Einwände“ seines Unvermögens, jene Musik zu konzipieren, waren, und daß es eben seine „Thatsache“ bleibt (beinahe hätte ich gesagt: sein persönliches Unglück), wenn er bei dieser Musik nicht mehr „leicht“ atmen konnte und ihm unter deren Anhören „ein verdrießlicher Schweiß ausbrach“. Alsdann ginege uns aber am Ende auch seine private Meinung über unsere Musik und die wahrhaft zukünftige Tonkunst überhaupt gar nichts mehr an? Denn: warum dann nicht lieber gleich die Konsequenz der eingänglichen „Überbrett'l-Lieder“ munterster „Leichtfüße“ ziehen? — Anderseits wieder haben wir uns auf alle Fälle doch das Eine klar zu machen: Unsere Kritik Wagners und der Wagner'schen Kunst liegt nicht und kann nicht liegen auf diesem (dem rein oder absolut musikalischen) Gebiete, wo die Neuerungsthaten und Fortschrittsmöglichkeiten zum wahrhaft „modernen“ Ausbaue der Tonkunst, ihres Systems wie ihrer Technik, so klar bereits zu Tage liegen, während sie durch Nietzsche's Grundsätze und Gast'sche Rückblicke geradezu wieder verschüttet zu werden drohen. Sie muß vielmehr bei der geistig-dichterischen Seite der Wagnerfrage einsetzen, an die philosophischen Voraussetzungen dieser Kunst anknüpfen und in der persönlichen Psychologie Wagners selbst zuletzt zum eigentlichen Austrag kommen . . .

Um ganz deutlich nunmehr über Peter Gast zu reden: Man hat auf fachmännischer Seite seine Lieder und Gesänge bereits *„Schundus“* genannt, als welchen bekanntlich *mundus* mit Vorliebe begehre; man hat sie vielfach gröblich als „gemeinhin-sentimental“ oder „gemeinhin-süffelnd“ bezeichnet und sogar gesagt, daß Peter Gast zwar wohl Talent und ein gewisses solides Können nicht abzustreiten wäre, daß er aber den „Immermann'schen Schweinehund“ (wörtlich aus einem technischen Gutachten!) mit seinen Sachen beim Publikus ganz ausgezeichnet zu treffen wüßte und darum bezüglich seiner alsbaldigen Popularität doch keinerlei Sorge zu haben brauchte. Dem gegenüber habe ich immerhin ein wesentlich besseres Urteil über seine künstlerische Erscheinung abzugeben und darf hier vielmehr mit gutem Gewissen betonen (wobei mir überdies ernste Fachgenossen sekundieren): daß

Peter Gasts Gesänge zwar mit Nichten als „modern" gelten können — weder äußerlich in der Wahl seiner Dichter und Texte, noch innerlich in dem Sinne, wie ich diesen Begriff nun einmal fassen muß und verstehe (vgl. meine vier „Vorträge" über „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst"; Berlin, „Harmonie"); daß diese Lieder aber an sich eine sehr vornehme, in gutem Sinne litterarische Poeten-Auswahl repräsentieren, dabei melodisch zumeist durchaus frisch empfunden, im Rhythmus zügig gesetzt, zudem klanglich (im Klaviersatze) fesselnd, wie auch harmonisch doch oft recht reizvoll geschrieben sind. Selbst der Vorwurf ihrer „Liedertafelseligkeit" und eines seichten „Dilettantismus" vermöchte mich nicht im Geringsten an ihnen irre zu machen, hat man doch auch einen Carl Loewe in den hochmütigen Zunftkreisen Jahrzehnte lang nur als höheren „Bänkelsänger" gelten lassen wollen und vollends Lortzing bis vor Kurzem noch als „trivial" ausgegeben oder als „banal" empfunden! Und doch sind bekanntlich aus diesem Holze, frei von allem Faserstoffe des „Akademischen", häufig genug just die wahrhaft volkstümlichen Schöpfer — und zumal die einer guten „komischen Oper" — schon geschnitzt gewesen . . . ich habe hierüber so meine ganz eigenen Ketzer-Gedanken. Hingegen ist es ein Anderes, was mich an Peter Gasts Muse auf diesem Gebiete persönlich nicht wenig stören und thatsächlich arg irritieren will. Ich sehe zwar wohl das „Weib, Wein und Gesang" als lustiges, gelegentlich selbst übermütiges Thema bei ihm vorwalten; aber kein bacchantisch Überschäumen kann ich irgend bemerken, nicht in hinreißend dionysischem Überschwange eines göttlichen Daseins-Rausches bewegt es sich, sondern nur eben so wohlanständig und fromm tritt es hier auf, wie es sich der gute, kern- und ehrenfeste Martin Luther allenfalls vorgestellt und deutsch-solider Weise ehedem wohl empfunden haben mag. Ich finde nicht heroische Renaissance romanischer Hochkultur, sondern im günstigsten Falle protestantisch-gotische Reformation darin; einen „Carneval" nicht „von Rom" und nicht „von Venedig", sondern einen solchen von Köln oder gar nur — von Leipzig. Und mag es auch wohl richtig sein, daß sich der einsame und

vielfach leidende Philosoph während der letzten Jahre seiner kühnen, schwer auf ihm lastenden Gedankenarbeit als „König Saul" fühlte und nun in dem Musikfreunde dankbarlichst seinen „David" begrüßte — *concedo;* trotzdem aber will es mir doch scheinen, als ob dieser David weniger von jenem jugendlichen Helden wider der Philister Ärgsten, den Riesen Goliath, denn vom „König mit der Harfen und langem Bart" (in der bürgerlichen „Meistersinger" Schild) zuweilen an sich gehabt habe . . . Nun, man wird ja hoffentlich da und dort Gelegenheit finden, diese meine Urteile bei sich selbständig ernstlich nach zu prüfen, will ich doch keineswegs eine fertige, maßgebende Meinung hier abgeben, sondern nur die Meinungen energisch damit in Fluß bringen.

Es ist eben das reine Malheur, daß hier durch Nietzsche (und Fuchs) eine Hinaufschraubung natürlicher Größe, eine Steigerung ganz positiver, von Natur aus gewiß sympathischer, Qualitäten geschehen ist, die beim besten Willen kaum mehr Stich und Stand halten kann. Wirklich ist die Parallele zwischen der berühmten „Messias"-Prophezeiung Rob. Schumanns auf den jungen Johannes Brahms und dem Nietzsche-Urteil über Peter Gastens Musik eine um so unheimlichere für mich, den Musikhistoriker und Aesthеten, als es sich bei beiden weissagenden „Sehern" um das fortgeschrittene, höhere Lebensalter handelt und Beide zugleich bald darauf geistiger Umnachtung anheim fallen sollten. Hier wie dort der Gegenstand des Lobes wie der Herzerfreunis auf ein durchaus falsches Niveau gehoben und an dieses öffentliche Mißverständnis wie an ein Martyrium Zeit Lebens nun mehr fest gekettet! Denn zum „Gegenpapste" gegen einen Richard Wagner — dazu reicht's halt doch bei Weitem noch nicht mit Gast, ebenso wie es zum Gegenpapsttum einem Liszt gegenüber mit Brahms seinerzeit gute Wege hatte.

So muß ich denn mein grundsätzliches Bedenken jetzt nur auch ganz offen bekennen — es frei dem Urteil und Ermessen meiner Leser überlassend, welche Stellung diese selbst nach Anhörung von Proben Gast'scher Musik und weiterem Kennenlernen solcher ihm selbst gegenüber vielleicht einnehmen wollen. Meine ernste Hauptsorge in dieser heiklen Frage ist eine zweifache, oder

eigentlich richtiger, sie besteht in einer Alternative. Schopenhauer hat bei tiefsinniger Willens-Spekulation und weltheIlsichtiger Intuition bekanntlich die wertvollsten Einsichten in die geheimen metaphysischen Urgründe auch der Musik als einer Ausdruckskunst des Willens an sich eröffnet, um schließlich seine letzten tiefsten Wahrheiten auf — Rossini's Melodie zu exemplifizieren und in seinen Mußestunden wie ein echter vormärzlicher Spießbürger — gefühlvoll Flöte zu blasen. Wie schlimm nun, wenn Friedrich Nietzsche in seinem persönlichen Verhältnisse zur Musik am Ende gleich Schopenhauer zu stellen wäre? Wie, wenn auch er vielleicht, bei tief musikalischer Grundanlage in seiner Weltinterpretation und Kunstbetrachtung, im innersten Grunde doch nur recht wenig von der „Tonkunst" als solcher, von ihrer Technik und zeitgemäßen Aesthetik, wirklich verstanden hätte?! — Oder aber: er verstand, empfand und begriff, genau genommen, doch mehr davon, als man nach oberflächlichen Proben und solchen fatalen Urteilsentgleisungen (wie derjenigen über Gast) anzunehmen geneigt sein möchte. Wie nur war aber dann der produktive Dichter in ihm für die Musik später zur Befürwortung des Leicht-Übersichtlichen, Ebenmäßig-Gefälligen, Harmonisch-Symmetrischen einer geschlossenen Form wieder gekommen, nachdem sein schöpferischer Geist in der Poesie seinerzeit doch das strengere Versmaß und den konventionellen Strophenbau zum unabhängig-freien Rhythmus eines dithyrambischen Zuges und eines hymnischen Tones so erfolgreich „aufgelöst" hatte? Offenbar würde dies eine ganz unverkennbare Entwicklung (entsprechend seiner Wandlung Wagner gegenüber) alsdann vorstellen: von der „Musik als Ausdruck" (der Affekte) zurück zum alten (Hanslick'schen) Ideale des „Musikalisch-Schönen" eines reinen Tonspieles als solchen! Sollte es etwa ein Analogon des gleichen Selbstwiderspruches in seinem Geiste und in seiner Seele gewesen sein, den wir deutlich auch beobachten können, wenn wir ihn später die an sich haltende, streng vornehme Geisteskultur romanischer Zucht preisen hören — im diametralen Gegensatze zu seiner unverhohlenen Bewunderung für die „blonde Bestie", als den natürlichen Unterbau zu seinem „immoralistischen" Übermenschen? Oder wenn wir ihn

im „Herrengeiste" die feinste Artistik dicht neben die rücksichtsloseste Brutalität stellen und ihn in seinen Kunstanschauungen wieder die „graziösen" Franzosen gegen das „wüste Genie" eines Shakespeare offen verteidigen sehen? Eine Wiederholung eben dieses Problemes speziell für die Musik wäre ja überdies nur wieder seine besondere Auffassung des Rhythmus — vgl. Briefe I, 400 in den Sätzen: „Rhythmus, moralisch und aesthetisch, ist der Zügel, der der Leidenschaft angelegt wird . . . Unsere Art Rhythmus gehört in die Pathologie, die antike zum Ethos . . ." . . . Als ob nicht auch schon für die „Antike" solche klare Trennung — und zwar nach ihm selbst — in seiner lichtvollen Unterscheidung von „dionysisch" und „appollinisch", sehr wohl bestanden hätte!

Wirklich und in der That, ich argwöhne nachgerade sehr: „aus ganzem Holze geschnitzt" heißt bei Nietzsche *quoad musicam* so viel wie: mit straffster Rhythmik in gleichförmigen Perioden abfließend und zu einem knapp zusammen gerafften, wohl überschaubaren metrischen Baue gefügt. Ich fürchte, sein überanstrengter Geist konnte die neue, asymmetrische Melodik, jene „unendliche Melodie" der Modernen seit Wagner, die den Parallelismus der Ton-Phrasen, Thema und Antwort etc. etc. fast grundsätzlich meidet, allmählich nicht mehr gut — ich will nicht sagen: erfassen, aber doch: ertragen. Ja, fast scheint es, als war dies gerade der allerursprünglichste Ausgangspunkt seiner eigenen Sinnesänderung in der Wagner-Frage und die allererste mahnende Ankündigung einer bei ihm sich langsam vorbereitenden Erkrankung der Geistesfunktionen, die eben hier zuerst der Stützen bedurfte, die Haltepunkte brauchte und sich, im Ausruhen von den Disharmonieen der chaotischen Umwertung seines Innern, die regelmäßigen Einschnitte einer äußeren „Harmonie" ebenmäßiger Teile bereits suchte. Eine scheinbare Gesundung und illusorische Erfrischung wie aus einem köstlichen „Jungbrunnen" — in Wahrheit bereits Rückgang und betrübender Zerfall vorgerückten, schwer angegriffenen und sich selbst aufzehrenden Lebens! War es doch oft geradezu erschütternd, den ernsten, großen Kranken während der letzten Jahre seines irdischen

Daseins unter dem Erklingen einer rein mechanischen Spielbosen-Musik in seiner Nähe auffallend beruhigt und sich dabei heiter wohlfühlend zu finden! Hier also hätten wir das tieftragische Schlußresultat jenes unaufhaltsam fortschreitenden Reaktions-Prozesses in der Entwicklung seines Musiksinnes vor uns: „Es sei denn, ihr werdet wie die Kinder . . .“ Verhülle, o Muse, dein Haupt! — — —

Mit voller Absicht habe ich mir eine gewichtige Briefstelle über Gast von Nietzsche's eigener Hand als Beweismaterial bis hierher noch aufgespart. Sie findet sich in einem der (auf rhythmische bezw. metrische Fragen so interessant eingehenden) Briefe an den wohlbekannten Dr. C. Fuchs, und zwar unter'm 9. September 1888 ausgesprochen. Nietzsche schreibt dem geistreichen Theoretiker da ein paar Worte ab, die ihm Peter Gast beim Korrekturlesen des „Fall Wagner“ (im Hinblick auf die dort niedergelegte öffentliche Anerkennung Nietzsche's für die Bestrebungen eines Dr. Hugo Riemann zur „Phrasierungslehre“ — Bd. VIII, 35) geschrieben hat und die nun, wie folgt, lauten: „Riemanns metrische Studien, angeregt und hervor gegangen aus Wagners Vortrags-Propaganda, sind vielleicht noch als Wagnern gefährlich werdende Waffe zu bezeichnen . . . . Ich möchte wenigstens glauben, daß, wenn sie die Schärfung der Empfänglichkeit für die musikalische Periode einige Jahrzehnte fortsetzen, sie dann auch den Sinn für den großen Parallelismus der Perioden und endlich für den Bauplan einer Komposition wieder erwecken werden, wie er um die Wende dieses Jahrhunderts (1800/1) wach war; und eine Art Gesetz dazu! . . .“ *) Nietzsche seinerseits fügt dieser Anmerkung Peter Gastens aus eigener Feder hier noch hinzu: „Vielleicht geben Ihnen diese abgeschriebenen Worte selbst einen Begriff von unserm sehr purifizierten Gustus.“

---

*) Vergl. hiergegen Fr. Rösch: „Musikaestetische Streifzüge“ — ein Buch, das sehr eingehend und überzeugend nachweist, daß, wie die Buchdruckerkunst die ältere Baukunst abgelöst habe, so auch die frühere architektonische Musik der geistig-poetischen Musik notwendig nun mehr und mehr zu weichen habe.

Schon im Jahre 1877 aber (Ende Juli) hatte er an denselben Metriker (Fuchs) geschrieben: „Mir fiel ein, daß ich beim Studium der antiken Rhythmik, 1870, auf der Jagd nach 5- und 7taktigen Perioden war und Meistersinger und Tristan durchzählte: wobei mir einiges über Wagners Rhythmik aufgieng. Er ist nämlich so abgeneigt gegen das Mathematische, Streng-Symmetrische (wie es im Kleinen der Gebrauch der Triole zeigt, ich meine sogar das Übermaß im Gebrauche derselben), daß er mit Vorliebe die 4taktigen Perioden in 5taktige verzögert, die 6taktigen in 7taktige. Mitunter — aber es ist vielleicht *crimen laesae majestatis* — fällt mir die Manier Bernini's ein, der auch die Säule nicht mehr einfach erträgt, sondern sie von oben bis unten durch Voluten, wie er glaubt, lebendig macht" ... Also schon 1877 fällt dieses Wort, genau in Übereinstimmung übrigens mit der damals beginnenden Abwendung von Wagner und der Wagner'schen Kunst! Nun, Unsereiner hat — 10 Jahre später noch — eben aus diesem „Asymmetrischen" und Mathematisch-Unregelmäßigen etc. eine neue Aesthetik der „modernen" Tonkunst mit und seit Wagner wissenschaftlich zu entwickeln und zu begründen versucht; hat gerade jenem „Musikalisch-Schönen" einer früheren, altmodisch-dogmatischen Kritik das neuere Prinzip des „Musikalisch-Erhabenen" nunmehr entgegen gestellt, das ebenso gut auch — in der Gegenüberstellung von „apollinisch" und „dionysisch" — und zwar mit letzterem Begriffe, der bekannten Schrift über die „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" zu entnehmen, also von dem früheren, noch „Wagnerianisch" gesinnten Nietzsche zu entlehnen war. Freilich hat auch mir damals mein Freund, der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (in einer Rezension meiner Monographie), ganz ebenso schon „Bernini" als Einwand vorgehalten. Indessen habe ich das nicht damals und nicht heute als Widerlegung empfinden können, kommt hierbei doch alles auf den Standpunkt an und läuft darauf schließlich allein hinaus: wem von Beiden die geschichtliche Weiter-Entwicklung der Kunst Recht geben wird — Nietzsche oder Beethoven-Wagner, Wölfflin oder Seidl. Mit historischen Vergleichen zur Ablehnung einer Zukunft war das

stets eine gar üble Sache! So viel jedenfalls sieht man trotzdem wohl: Ich müßte nicht nur mit meiner ganzen Vergangenheit brechen — das gienge für einen aufgeklärten Menschen ja allenfalls wohl an —, sondern sogar mein Bestes und Eigenstes, was ich mit in die Wagschale zu werfen habe, verleugnen und Preis geben, wollte ich dieser rein formalen Aesthetik Nietzsche's zustimmen und damit auch der Peter Gast'schen Musik mich mit Leib und Seele heute verschreiben. Der Geist des Fortschrittes und der Zeiten wird ja zeigen, welcher Nietzsche der maßgebende hierin bleibt und wer von uns, Gast oder ich, hier dann konsequent „moderner" empfunden hat. Ich für mein Teil glaube freilich jetzt schon: Einer, der bewußt mit seiner Kunstauffassung auf den *status* von 1800/1 als sein Ideal zurück weist, paßt nur wenig zur Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert — er wäre wohl „rückschauender" Geist, aber nicht „Fortschrittsmann", voll produktiven Dranges eines Neuen, von uns zu nennen. Die liebenswürdige, beste Seite an ihm vielleicht: die gute, gehaltvolle „Kammermusik" — ein Dr. Faustus im bescheidenen Hauskäppchen!

Und so lesen wir denn auch bereits mit dem kritischesten Vorurteil und einem durchaus abschlägigen Vorbehalt eine letzte, längere briefliche Auslassung Nietzsche's über diese Fragen, welche sich abermals unter den (darin so reichhaltigen) Mitteilungen an Dr. C. Fuchs verzeichnet findet und sich nunmehr, nach allem Vorausgegangenen, schon wie ein groß und vielsagend „*Quod erat demonstrandum*" lesen will — nahezu als ein Beweis nämlich für unseres Philosophen bereits degenerierende Musik-Empfindung. Diesmal haben wir es mit seinem Standpunkte vom Winter 1884/5 zu thun, wenn wir da (Briefe I, 373) lesen: „Der Verfall des melodischen Sinnes, den ich bei jeder Berührung mit deutschen Musikern zu riechen glaube, die immer größere Aufmerksamkeit auf die einzelne Gebärde des Affektes (ich glaube, Sie heißen das musikalische „Phrase", mein lieber Herr Doktor?), ebenfalls die immer größere Fertigkeit im Vortrage des Einzelnen, in den rhetorischen Kunstmitteln der Musik,

in der Schauspieler-Kunst, den Moment so überzeugend wie möglich zu gestalten: das, scheint mir, verträgt sich nicht nur mit einander, es bedingt sich beinahe gegenseitig. Schlimm genug! man muß eben alles Gute in dieser Welt etwas zu teuer kaufen! Das Wagnersche Wort ‚unendliche Melodie‘ drückt die Gefahr, den Verderb des Instinkts und den guten Glauben, das ‚gute Gewissen‘ dabei allerliebst aus. Die rhythmische Zweideutigkeit, so daß man nicht mehr weiß und wissen soll, ob etwas Schwanz oder Kopf ist, ist ohne allen Zweifel ein Kunstmittel, mit dem wunderbare Wirkungen erreicht werden können: der Tristan ist reich daran —, als Symptom einer ganzen Kunst ist und bleibt sie trotzdem das Zeichen der Auflösung. [Wohlan, „in deinem Nichts hoff' ich das All zu finden!“ — D. Ref.] Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das *tempo*), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heißen soll —), schließlich auch der *esprit* über den ‚Sinn‘. Verzeihung! Was ich wahrzunehmen glaube, ist eine Veränderung der Perspektive: man sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf — und man hat den Willen zu dieser Optik in der Musik, vor allem hat man das Talent dazu! Das aber ist *décadence*, ein Wort, das, wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll. Ihr Riemann ist nur ein Zeichen davon, ebenso wie Ihr Hans von Bülow, ebenso wie Sie selbst,*) Sie als der feinsinnigste Interpret von Bedürfnissen und Veränderungen der *anima musica*, welche, alles in allem, zuletzt doch der beste Teil von dem sein mag, was die *âme moderne* ist. [Hört! Hört! — D. Ref.] Ich drücke mich

*) Später (26. August 1888) heißt es dann: „Sie sind mit Riemann ganz und gar auf dem ‚rechten Wege‘ — dem einzigen nämlich, den es noch giebt“ . . . und alsbald darauf, im „Fall Wagner“ (Herbst 1888), wird Hugo Riemann bereits mit Auszeichnung hervor gehoben: so geht der geistige Prozeß bei Nietzsche in psychologisch strenger Folgerichtigkeit langsam, aber sicher vor sich.

verdammt schlecht aus, zum Unterschied von Ihnen; ich meine, es giebt auch an der *décadence* eine Unsumme des Anziehendsten, Wertvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten — unsere moderne Musik z. B., und wer nur nach der Art der drei eben Genannten ihr treuer und tapferer Apostel ist. Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Dekadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der große Stil: zu dem z. B. der *Palazzo Pitti* gehört, aber nicht die Neunte Symphonie. Der große Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie."

„Aber nicht die Neunte Symphonie" und „Unendliche Melodie drückt die Gefahr, den Verderb des Instinktes (als Krankheit) aus": ich meine, das genügt uns auch für unsere Beurteilung nunmehr des Musikers Peter Gast, welcher eben in diese „retrospektive" Musik-Aesthetik vollbewußt, *nolens* und *volens* gleichsam, mit verstrickt erscheint (und zwar mit Hugo Riemann — vergl. dessen „Elemente der musikalischen Aesthetik", Stuttgart 1900, und Dr. Carl Fuchs — vgl. dessen „Thematikon" oder „Künstler und Kritiker", 1898 S. 156—197). Wir wollen darum denn nun auch zum Schlusse eilen.

Man hat mir einmal eingeworfen: Peter Gast werde ebenso wenig als Komponist bedeutend werden durch die Freundschaft Nietzsche's, als wie es Zelter seinerzeit durch diejenige eines Genius wie Goethe geworden sei. Ist nun also Peter Gast — ich sage ausdrücklich und hebe das noch besonders hervor: als Musiker — wirklich nur eine Art von Zelter Nietzsche's, oder nicht doch mehr gewesen? Ja, wäre Peter Gasts Schilderhebung durch unseren Philosophen — wie ehedem des Dichters Bewunderung für Carl Friedrich Zelter'sche Kompositionen — in letzter Instanz gar als ein der gesammten Fachwelt nachgerade höchst auffälliges Symptom für ein beim großen, sonst so überragenden und universalen, Geiste vorhandenes musikalisches Manko aufzufassen? Das ist die große Frage! — die ich absichtlich auch hier noch ganz offen lassen will. Je tiefer wir im Übrigen einen Nietzsche verehren und seinem hohen Gedankenfluge bewundernd zu folgen suchen,

um so mehr schreit für mein Gefühl gerade dieser dunkle Punkt als das *punctum saliens* zugleich der ganzen Nietzsche-Wagner-Frage nach Aufhellung. *Ergo:* Peter Gasts Werke aufführen vor Allem, das hiermit gegebene Problem zur Kenntnis und zur Klärung bringen!

Biedermeier in Dekadence?

Zur Psychologie des modernen „Überbrett'ls"

(1901)

Ces D e u t s c h e C h a n s o n s *trouveront-elles des compositeurs et un public? Je ne sais trop. Tout cela a l'air bien artificiel, bien pédagogique. On dit modestement que l'on n'apporte là que des „documents", des „contributions", des pierres pour servir à l'édifice etc. Mais que veut-on réformer au juste? Le café-concert littéraire (en allemand „litterarisches Variété") est un non-sens.* L ' a r t n a î t d u p e u p l e , o n n e l e l u i i m p o s e p a s. *Sans doute les* b e u g - l a n t s *allemands sont d'une grossièreté révoltante, mais c'est parce que le public s'y plaît, parce qu'ils sont le* s i g n e *du puplic. Ne cherchez donc pas de littérature où il n'y en a pas! Si, pourtant, rapins et bohêmes, vous voulez refaire Montmartre à votre façon, travaillez en silence et bénissez le ciel si, pendant quelques années, les snobs vous laissent tranquilles!*

H e n r i A l b e r t *im „Mercure de France".*

„Biedermeier in *décadence!*" — Immer wieder muß ich dieses ganz köstlichen, durch Freundesmund gelegentlich mir übermittelten, Bayersdorfer'schen Ausspruches gedenken, wenn meine Erinnerung zu dem Abende zurück schweift, den ich vor einigen Wochen zu B e r l i n im W o l z o g e n'schen „B u n t e n T h e a t e r" verlebte. Der einzige Abend eines, wenn auch nur vierundzwanzig-

stündigen Aufenthaltes in der Reichshauptstadt — ihn war ich unbedingt dieser „Nouveauté" schuldig, und noch heute empfinde ich es als wertvolle Beigabe, daß ich mich durch diesen, wie eine Pflicht mir selbst damals auferlegten, Besuch in die angenehme Lage versetzt habe, das so viel besprochene Berliner „Überbrettl" mit unserer neu eröffneten Münchner „Elf Scharfrichter"-Kneipe nunmehr vergleichen und beide gegen einander abwägen zu können.

Otto Julius hat ja ganz Recht, wenn er im jovialen Stile Otto Erich's, umge„stilpt" so zu sagen, einmal meint: wir wollen mehr als bloße „Präzeptoren" sein. Aber, wenn er die „Schaubühne" (*sc.* seines „bunten Vogels") eine „aesthetische, und keine moralische Bildungsanstalt mehr" — sehr frei nach Schiller — nennt, so dürfte der „Aesthetiker" also doch wohl noch immer vollauf berufen, und statt dem „Präzeptor" der „Psycholog" zur Abwechslung einmal jedenfalls am Platze sein. Dieser „Aesthetiker" und dieser „Psycholog" nun sehen heute mit einem Male: zwei Wagner, zwei Strauße und zwei Wolzogen, und sie finden, daß unsere ganze Kunst eigentlich zwischen diesen Beiden in weitem Spielraum heut zu Tage hin und und her pendelt; sie erkennen mit Erstaunen in Richard und Oskar Strauß die beiden äußersten Angelpunkte unseres zeitgenössischen Musiktreibens; sie meinen, daß Siegfried, der Sohn des großen Richard Wagner, mit seiner „Stimmungskunst" einer oft feinen lyrischen Kleinplastik zuletzt weit eher auf's Brett'l gehören möchte und hier zuversichtlich auch, mit seinem angenehmen Talente zum volkstümlich Humoristischen, weit verständlichere Wirkung thun würde als auf jenen hohen Brettern, welche die große Welt bedeuten; und sie erblicken endlich in den beiden sehr „ungleichen Brüdern" von Wolzogen zugleich den Typ jener gegensätzlichen Kunst-Bestrebungen von heute: nämlich des einen, Hans Paul, zur Idealisierung des Theaters bis zur Bühnenweihe durch den „Parsifal" hinauf — des anderen, Ernst, wiederum bis zur Herablassung in's Tingeltangel und Demokratisierung des Theaters zum Brett'l herunter. So ständen wir denn bereits mitten in der allerschönsten Polarität. *Les extrèmes se touchent:*

entente „franco-allemande" — „deutsche Chansons"! Könnten beide nicht vielleicht doch neben einander bestehen, und bedeutete solch' weitherzige Grenzausdehnung der Kunst am Ende gar eine erfreuliche Bereicherung im Ganzen? Oder aber wären sie beide, *tout le monde* und *demi monde*, zuletzt auch nur wieder der launischen Mode mit unterworfen, wobei denn Eines das Andere in buntem Wechsel immer nur wieder ablöste, seinen natürlichen Gegensatz als Widerpart jeweilig ausschlösse und aufhöbe? . . .

Gehen wir zunächst auf die Anfänge der Sache zurück. Kein Zweifel, mit dem Auftreten der Yvette Guilbert in Deutschland begann dieser ganze „Offenbarung"-Schwindel, der „virtualiter" freilich längst schon vorhanden war; und er setzte alsbald sehr laut und aufdringlich bei uns ein. Trotzdem war es schon lange zuvor für ein wirklich „modern" gestimmtes, aesthetisches Gemüt unter den Zeitungsmännern vollkommen ausgemacht und vollends klar, daß die übliche Teilung der Arbeit, jene hochnotpeinliche Spezialisten-Trennung bei unseren großen Blättern in besondere Opern- und Konzert-, Ballet-, Operetten- und Variété-Referate, nicht nur vom entschiedensten Übel, sondern auch aesthetisch der wahre Barbarismus zu nennen sei. Aber weder der „Kunstwart" noch Bierbaums „Stilpe" haben, meiner Auffassung nach, das Verdienst, jene Ersten gewesen zu sein, welche den Ruf zu einer künstlerischen „Renaissance des Tingeltangels" in Deutschland erschallen ließen; vielmehr der geistreiche, aber berüchtigte Oskar Panizza war es, der („Gesellschaft 1896, S. 1252 ff.) zu allererst darauf hin wies, daß unsere ganze Kunst Variété-Allüren anzunehmen, mit dem „Artistischen" sich zu durchtränken und in's höhere Tingeltangel abzuklingen beginne.*) Er nannte es „das Eindringen des Variété" in den „Klassizismus", und das Interessante dabei dünkt mir noch, daß er in einer mißlichen Weise damit auch durchaus Recht seither behalten sollte; daß seine Stimme auf Grund

*) Bereits im Jahre 1898 habe ich dann (im „N. Wiener Tagblatt"), den „Erdgeist" des Schweizers, *rectius:* Deutsch-Amerikaners, Frank Wedekind als eklatantes Beispiel einer solchen Variété-Kunst zu bezeichnen mir erlaubt. (Vgl. S. 183 ff. vorliegenden Buches.)

psychologischen Tiefblickes und Scharfsinnes, allen Anderen voran, damals nur allzu wahr gesprochen hat. Denn das eben ist der große Trugschluß in dieser, so weite Kreise ziehenden, angeblichen „Kunstbewegung“: nicht die Kunst veredelt das Variété, sondern dieses Variété durchsetzt uns die Kunst. Man glaubte zu erziehen und wurde verzogen; man hoffte zu reformieren und langte lediglich dabei an, sich selber angenehm-ergötzlich zu „restaurieren“; man ist nicht zu einem „Oberhalb“, jenseits der bisherigen Kunst, fort geschritten, sondern vielmehr auf ein „Unterhalb“ dabei herab gekommen: Überbrett'l = Untertheater ... und das oberfaule „*Variatio delectat*“ die allerneuste „Diätetik der (modernen) Seele“.

Selbst diese Wendung der Brett'l-Dinge möchte trotzdem noch manche Vorzüge für sich haben, und mit dem Prolog der Münchner „Elf Scharfrichter“ ließe sich vielleicht sehr wohl plaidieren:

„Der schweren Kunst wird's nimmer schaden,
nur des Ballasts wird sie entladen!“

Denn — daß wir's nur gestehen: wir hatten in der hohen, großen, ernsten, „schweren“ Kunst seit dem letzten Jahrzehnt in der That eine ganze Menge von Zwischen-Talenten bereits herum wimmeln sehen, die nirgends so recht unterzubringen noch einzureihen waren, zum Mindesten sich dort mit ihren Clown-Saltomortali recht deplaziert ausnahmen, aber nun auf einmal sich als die geborenen Brett'l-Künstler verblüffend entpuppen. „Sie hatten für das Ernste nun einmal kein Talent — das Variété der Künste, es war ihr Element.“ Für solche „Kräfte“, wenn es welche waren, bedurfte es eines natürlichen Ausweges. Und hier hat die Tingeltangel-Artistik, so gut wie vordem modernes Plakatwesen, das Kunstgewerbe oder die Zeitschriften der künstlerischen Augenblicks-Skizze, in ganz förderſamer Weise Licht und Luft geschaffen, wenn freilich bei Manchem auch wieder die Gefahr bestehen mag, daß das Große in ihm vollends erstickt wird und er, der hohen Kunst dauernd verloren, fortan gar nicht mehr anders produzieren kann. Einige, wie z. B. Liliencron oder Falke, haben dergleichen

ganz nebenher auch gekonnt und gelegentlich dann wohl mit gemacht — und das sollte und müßte eigentlich genau unser Standpunkt in dieser ganzen Frage sein: ein im Grunde freies Darüberschweben, in feiner Überlegenheit jener sublimierten Artistik,*) die nach solchem aesthetischem Spatzentum des leichten, losen Spieles „jenseits von Gut und Böse" nicht mit dem schweren Kaliber moralischen Geschützes anrücken, sondern diese *„gaya scienza"* scharlachroter „Prinzen Vogelfrei" von souveräner Kulturhöhe herab heiter gewähren lassen, auch verstehen und verzeihen, ja gelegentlich wohl noch selbst von ihr auf ein paar freie Stunden sich amüsieren lassen wird. Kritisch wird die Situation dabei erst, wenn man uns dieses Neue förmlich als notwendigen Ersatz für die große Kunst nun aufschwatzen will, es mit der ausdrücklichen Motivierung anbietet: Wir Neueren haben nun einmal „Variété-Nerven" und können uns nicht mehr auf die großen Werke der hohen Einheit und einer tiefen künstlerischen Organik konzentrieren — *voici* (oder, mit O. J. Bierbaum zu reden, *voilà) le surrogat!* Da allerdings gilt es, unzweideutig Front zu machen und dieser ganzen Bewegung einmal schärfer auf die, zuweilen doch recht „leichten, Füße" zu sehen. Wenigstens lassen wir uns hier kein *X* für ein *U* mehr vorjonglieren!

Und wahrlich: keine Spur davon, daß man zum Volke hier herab stiege und es in seinen Vergnügungen, durch Veredlung seiner Erholungs-Freuden etwa, mit erhöbe und verbesserte! Nein, vielmehr alles bleibt nur wieder, in neuer Form zwar und unter veränderter Gestalt, hübsch unter Seinesgleichen; ja, nicht einmal der *„marche contre les philistins"* (wie man bei solchen Tendenzen füglich doch erwarten sollte) wird kräftiglich „getrommelt

*) Von Alters her hat man die Künstler des Variété und der Manège, zum Unterschied von den Vertretern der ernsten Kunst des „Guten, Wahren, Schönen" (deren Aesthetiker — nach Panizza's beißendem Spotte — nebenher immer noch Moralkollegien an der Kgl. Landes-Universität lasen), „Artisten" genannt. Wie denn kam es nur, daß man Nietzsche trotzdem nicht etwa im „Brett'l"-Sinne gleich mißverstand, wenn er gerne von einer „Artistik" der „leichten Füße" und der „lachenden Wahrheiten" sprach?

und gepfiffen" oder gar „geblasen" — sondern ein *„chantez — dansez pour les philistins"* schaut zuletzt doch nur aus Alledem wieder heraus. Freude, ja wohl! Aber dort, bei den einfach-armen, kleinen Leuten: die elementare, so zu sagen direkte, Lebens-Freude, als Genuß des eigenen Selbst, in ihren *soi-disant* „Volksbelustigungen"; und dort wieder, im Milieu einer kulturbewußten Geistesaristokratie: die verfeinerte, indirekte Lebensfreude, auf der höheren Menschheitstufe der Kunst! Hier dagegen, im Bereiche der Bourgeoisie: zwar auch Freude — aber, so weit nicht ein tierisches Behagen und selbstgefälliges Genießen, als Amüsement und angenehmer Kitzel, als Nervenfriktion des *„Frou-frou"*, gleich einem „frappierten" Champagner, dabei so raffiniert wie routiniert, mit einem sentimentalen Hinschielen zugleich nach der naiven Unschuld des goldenen Paradieses oder den zarten Schäferspielen einer geilen Heiterkeit zurück — im Grunde jedoch verlogen, weil doch nur wieder mit dem *Hautgoût*-Parfüm der „Lieder eines Sünders" ausgestattet.

Wie sagt doch schon Panizza? „Naives Zerstören ist das Wesen des Variété" — zerstören, nicht aufbauen! Wie aber nun, wenn dieses Einrissige nicht als das „Reißende" (Raubtier), sondern als „Reißer" nur sich qualifiziert? Zu Anfang stände da der natürliche, unmittelbare, und zu Ende alsdann wieder der auf kompliziertem Wege entstandene, künstlich gemachte „Gassenhauer" — ein „Biedermeier als Blüte der *décadence*": man denke an Strauß-Bierbaums mehr hin- als einreißendes Tanzlied vom „lustigen Ehemann", das in seinem platten Wohlgefallen beinahe mit dem altfränkischen Spießer-Duett: „Noch ein Täßchen, Frau Direktor! — Nein, ich danke, Frau Inspektor!" schon konkurrieren kann, dabei aber doch etwas wie die Hahnenbalz gar durchsichtig, schnalzend mit an- und durch klingen läßt; oder auch an die „Haselnuß" und ähnlichen, alles gesteigerte Leben bequemlich vermeidenden, höheren Stumpfsinn aus dem Berliner Repertoire, der uns die Bestie nicht in der hohen Schule vorgeritten noch in waghalsiger Freiheit dressiert, sondern gezähmt und — süß überzuckert vorzuführen sucht! Droben aber, auf der Bühne, ein Philister-Boudoir mit Urväter-Hausrat und Biedermeier-

Frack, Grau-Zylinder, Bunt-Weste, Spitzen-Manschetten und Tuch-Gamaschen: kurz, es ist zum Katholisch-werden — wenn es unsere „Jungen“ nicht etwa gar im tiefsten Grund ihrer Seelen heute schon Alle sind! Eine ganz unverantwortliche Schuld daher, mein' ich, hat die litterarische Öffentlichkeit (zumal Münchens oder Berlins) auf sich geladen, als sie Ernst von Wolzogens reichen Gaben nicht die Gelegenheit zu passender Bethätigung auf dem Gebiete der monumentalen Bühnenkunst verschaffte und so den „Baron“ in ihm zum Untertheater zuletzt verbannte — denn etwas muß der produktive Mensch nun einmal haben, sich künstlerisch auszuleben. Oder aber, wäre diese Entwicklung am Ende doch nur der natürliche Lauf der Dinge bei Wolzogens spezifischen Regie-Talenten und Causeur-Anlagen gerade gewesen?...

Ganz anders, reichlich verschieden davon, nun wieder die Künstlerkneipe unserer „Elf Scharfrichter“ hier in München, die sich seit etwa Mitte April 1901 an der Türkenstraße aufgethan hat. Gieng es dort, im freiherrlichen Theater der „Sezession“, so weit noch einigermaßen deutsch hin und her, so darf es hier ohne Weiteres heißen: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!“ — „Doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei.“ Denn, wenn man bereits die Forderung aufgestellt hat, daß dieser modernen Brett'l-Institution, so weit sie nicht von vorne herein auf alles deutsche Wesen verzichte, ein Zurückgreifen auf den derb-volkstümlichen Hans Sachs-Schwank sicherlich nichts schaden würde — so muß ich doch einwenden: 1) daß es dann mit dem Herauswachsen aus unserem Zeitgeiste heraus und einem lebendigen Widerhall im differenzierteren, modernen Bewußtsein doch wohl übel bestellt sein würde; sowie 2) und eigentlich vor Allem, daß damit zum Voraus ein Haupt-Moment im Wegfall käme, das mir sogar als Vorzug und Vernunft der „janzen Richtung“ immer wieder erscheinen wollte. In jenen Schwänken nämlich läßt sich kaum so graziös tanzen wie in den alten Pierrot-Pantomimen der englischen Groteske oder der französischen Bizarrerie (es fehlen eigentlich nur F. Pfohls geistreiche „Mondrondells“, nach Giraut-Hartlebens „*Pierot lunaire*“, in diesem Rahmen); und ich finde sehr unmaßgeblichst, daß eben dieser leichte Zuschuß an romanisch-keltischer

Grazie unserer derben germanischen Kultur als notwendiger Ausgleich im Grunde recht gut anschlagen könnte. Treffend sagt in diesem Zusammenhang auch Chr. Ferd. Morawe, bei Gelegenheit seiner Vorbesprechung der Darmstädter Spiele 1901, in der „Südwestd. Rundsch." — S. 190 f.: „Gerade dies Gebiet des Tanzes stellt zwar schwierige, jedoch um so wertvollere Aufgaben. Hierbei können die Künstler wie auch die Tanzenden ganz besonders eindringlich erzieherisch wirken, denn uns Deutschen zumal fehlt der künstlerisch durchgebildete Einzeltanz. Man tanzt Rund- und Reigentänze, die letzteren ganz hervorragend verständnislos, und es ist ein Jammer zu sehen, wie immer auf Kostüme aus alter Zeit zurück gegriffen wird, wenn es sich bei besonderen Gelegenheiten einmal um besondere Betonung des künstlerischen Momentes in einem Reigentanze handelt. Über den Wert einiger neu erfundener Tänze aus jüngster Zeit ein Urteil zu gewinnen, hat es uns bis jetzt an Gelegenheit gefehlt. Immerhin ist es bemerkenswert, daß auch auf dem Gebiete des Tanzes hier und da im Publikum, wohl auf Anregung von Fachleuten, sich das Bedürfnis regt, neben den alten Tänzen neue zu erfinden. Beim Tanz im Darmstädter Spielhaus handelt es sich vornehmlich wohl um Solotänze, und man wird am ehesten davon eine vorläufige Vorstellung sich zu machen im Stande sein, wenn man an Loë Fuller und manche anderen ähnlichen Tänzerinnen denkt. Speziell in dieser Beziehung steht das Variété weit über dem Theater, und es ist ein Zeichen kläglichster Hülflosigkeit, wenn man — um ein Beispiel heraus zu greifen — etwa im letzten Akte von ‚Carmen' [aber auch in Glucks „Orpheus", Wagners „Tannhäuser" u. A. — d. Ref.] das alt bewährte *Corps de Ballet* nach urlang geheiligter Schablone seine, dem Charakter des ganzen Stückes diametral zuwider laufenden und wirkenden, Pas und Posen machen sieht. Neue Theatertänze zu schaffen ist ebenso des Schweißes unserer Künstler wert wie, durch ihre Initiative den Grund zu legen zu neuen Tänzen auch des Publikums." Also Dichtung und Musik, bildende Kunst und Tanz — das Leben ein Spiel: wobei denn gar nicht ausbleiben

kann, daß dieses Tanzspiel oft mehr „leben" wird als das „lebende Lied" oder auch das „erlebteste" Gedicht irgend eines lebendigen Autors, und schon gar als die allerschönsten Schatten- und „lebenden Bilder".

Doch, verfolgen wir im Einzelnen noch weiter die anregenden Gegensätze und Verschiedenheiten zwischen jenen beiden Brett'l-Gründungen. Dort — in Berlin — alles graziös und fein, klar und vornehmlich auf einen hellen Ton gestimmt; zudem fertige Künstler — an ihrer Spitze ein Mann adeligen Geblütes aus der besten Gesellschaft im Salon, geistreicher Schwadroneur und angenehmer Schwerenöter; gleichsam die Zote im Frack — weltmännisch vorgetragen von Dr. H. H. Ewers; Requisit: der moderne Stutzflügel — und das Ganze immerhin ein öffentliches Theater gegen Entrée. Hier — bei uns in München — alles mehr grotesk und wild, mit vorwiegend dunklen Tönen; frischzügig temperamentvolles Draufgängertum und spezifisch studentisches „Scharfrichter"-Milieu einer eigenwilligen Bohème, ohne jede Philisterei; freie Liebhaber die Ausführenden; das Leibinstrument: die Guitarre — dazu ein ungemein intimes *„Café chantant"*, als zensur-„freie Bühne" lediglich gegen Einladung mit höherer Garderobengebühr. Und da liegt, wie in so manchem anderen Punkte, zugleich der besondere Vorteil der Münchener Inszenierung gegenüber jener Berliner. Denn, indem Ernst v. Wolzogen sein Buntes Theater der breiten Öffentlichkeit erschloß und zugleich der Polizei-Aufsicht sich damit unterwarf, knebelte er von vorne herein seinen eigenen Mund und verzichtete so auf die politische Satire und die soziale Zeit-Persiflage im großen Stile. Hier aber, bei den jungen Münchnern, pfeift man „voll frecher Sicherheit", frisch und frei von der Leber weg, seine sonst so „konfiszierten" Karikaturen und „ruchlosen" Ironien in nachrichterlichen „Exekutionen".

Speziell auf diesem Gebiete nun ist mit des Scharfrichters Willibaldus Rost „tiefer, satirisch-politisch-symbolischer Puppenkomödie: Die feine Familie", welche sehr originell und überaus anzüglich das große Welt-Theater unserer Tage im Kleinen aufrollt, eine ganz vorzügliche Grundlage zu Weiterem, entwicklungsfähig und variabel genug, gegeben — deren Konsequenz

freilich die Unterteilung wieder in ein liberales, klerikales oder radikales Kabaret, in ein agrarisches, antisemitisches und anarchistisches Tingeltangel zuletzt wohl sein würde. *Item:* dieses Spiel kann immer einmal aufgefrischt, nach den gegebenen Zeitläuften verjüngt und erneuert werden — es scheint uns, im Gegensatze zu Berlin, der eigentliche *clou* der Darbietung wie ihr individueller Berechtigungsnachweis zugleich zu sein. Überdies stellt seine Figur des „Marquis Tipp-Topp" den „alten Kaspar mit'm modernen Kopp" höchst gelungen vor. Aber auch sonst noch, in Musik wie Darstellung, ergeben sich überall die interessantesten Beziehungen, Streiflichter und Gegenbilder zum Berliner Vorgange. Bierbaum z. B. kommt hier zur Abwechslung einmal, weder als frischer Naturbursch noch als lustiger Schäker oder galanter Schäfer, sondern als sentimentaler „Thränenreich" heraus. Sonst ist die Tonkunst bei Wolzogen im Allgemeinen wohl wertvoller, delikater und verlockender — aber auch „spielerischer"; hier dafür oft unmittelbarer und von verwegen zugreifendem Ausdrucks-Naturalismus. Dort wiederum herrscht gewandteste Artistik entschieden vor; hier finden wir gelegentlich noch ein leicht dilettantisches Ungeschick, das sich freilich mit der Zeit auch besser einspielen wird. Dort aber auch treffen wir auf Blasiertheit, wo hier noch ungleich spontanere Künstlerfrische (man denke an die humorvollen Scharfrichter-Masken, den famosen Marsch rc.) charakteristisch heraus sprüht. Allerdings, auch das Müde, Überreif-Matte fehlt hier zu Lande leider nicht; aber im Großen und Ganzen sehen wir doch weniger vie Montmartre „fin de siècle" als eben lustiges *quartier latin,* und besonders bei Wedekind wie in dem Vortrage der Mlle. Delvard ist die *alliance franco-allemande* dann eine vollkommene. Nur eben aus spezifisch bayrischem Boden ist da bisher noch nicht allzu viel heraus gewachsen.

Indessen, jetzt kommt unser grundsätzlicher Einwand: Wir vermissen noch sehr eine wirklich aesthetische Durchbildung. Denn, wo bliebe diese z. B. bei dem unausstehlich-wechselnden, geschmacklos aufdringlichen Annoncen- und Reklame-Vorhang (mit Lichtbildern) im Wolzogen'schen Theater? Und wo erst recht nun der künstlerische „Sezessions"-Stil im Typen-Druck seiner Programme?

Auch Abwechslung wäre ja schon gut — allein, was zu bunt ist, ist zu bunt. Variété soll doch schließlich, gerade mit künstlerischen Zielen, nicht zum Stilmischmasch und Geschmacks-Wirrwarr führen! Oder hätten wir davon noch nicht genug in unserem internationalen Opern-Repertoire und dem heillosen Durcheinander von Schauspielen, Schwänken, Possen, Operetten und Volksstücken auf unseren größeren Bühnen? Auch in der Anordnung muß hüben wie drüben also mit mehr aesthetischer Einsicht, einheitlicher zudem noch verfahren werden. Gewisse Nummern unter allen Umständen sollten, um nicht derangiert zu erscheinen oder als jäher Umschlag der Stimmung zu wirken, in anderen Rahmen gestellt werden oder doch in anderem geistigem Zusammenhang auftreten. Die zufällige Gast-Einfügung freilich von Marcell Salzers Vorlesung der „schönen Frau" (Hermann Bahrs) in das Berliner Programm paßte dort zehnmal besser hinein als in irgend einen Rezitations-Abend moderner Dichtungen in irgend einem litterarischen Feinschmecker-Vereine, wie ich es z. B. einmal in Hamburg erlebt habe. Die gräuliche „Tippel-Schickse" jedoch, das „Streichholzmäd'l" (ebendort), oder die Münchner „Dirne" von Karl Henckell u. dgl. bedeuten inmitten der übrigen Umgebung ein allzu grausames „Aus der Rolle fallen" — die reine Nervenzerrüttung schon, nach allen Regeln des Kolportage-Romans. Man höre diese Nummern nicht nur charakterlos-theoretisch im Sinne einer satten Vorderhaus-Teilnahme für das Hinterhaus, sondern im echt sozialen Geiste, mit dem wirklichen Notschrei der Deklassierten darin — und alle „artistischen" Sensationen werden einem wohl gründlich dabei vergehen. Also, bitte: „Rühret, rühret nicht daran!" — das so genannte „Volk", das auch gar nicht damit unterhalten werden will, hört euch ja doch nicht zu.

Notwendig kommen wir an dieser Stelle daher auf unseren heiklen Ausgangspunkt wieder zurück. Früher nämlich vernahmen wir stets nur von der so dringend nötigen „Hebung des Brettl's" und „Idealisierung dieses verwahrlosten Genre's". Nun aber hören wir, wie uns Damen der guten Gesellschaft — wir möchten wenigstens eine Frau Gutmann-Umlauft, eine Freiin von Bülow, Fräulein Delvard u. A. gerne dazu rechnen — ihre mannigfachen

Abenteuer vorsingen, vor uns ihre „Verwahrlosung“ prostituieren und uns erzählen, wie sie „allzu empfänglich“ mit fremden Männern „ein verbotenes Spiel *marcato*“ gespielt haben, sich auf 100 Liebhaber „kaprizieren“, ja sogar jetzt „Alle lieben“; und wir finden allerdings, daß das eine unnötige „Gleichmacherei“ bis zur Straßenhure herab vorstellt, die uns nun einmal nicht zusagen will. Ohne alle Moral-Prüderie, ohne jeden Tugend-*cant* vermerken wir das, denn dergleichen hat ein Jeder schließlich mit sich selbst abzumachen; lediglich als eine Frage des „guten Geschmackes“ und im Sinne des wünschenswerten „Distanzgefühles“ (bar allen, hier doch ganz unangebrachten Entrüstungs-Pathos) schneiden wir diese Materie hier an, und eine Thatsache nur wollten wir damit konstatiert haben, welche eben die schönen „Programme“ von ehedem alle Lügen straft. Denn Herabsteigen kann unmöglich „Höhenkultur“ bedeuten —: da soll man uns doch nichts mehr vor- noch weis machen wollen.

Unser Schlußfazit demnach: Wir begrüßen die so zahlreich wie die Pilze aus unserer deutschen Erde jetzt empor schießenden Kabarets als willkommene Abzugskanäle für die große, die „schwere“ Kunst und können sie als solche zur Zeit sehr wohl gebrauchen. Sie werden jene von allem Überflüssigen in ihren Säften gewiß recht bald reinigen und befreien, und unsere Zentralkunst selber wird sich nach solchem kräftigen Abführ-Mittel zuversichtlich weit besser, viel leichter wieder als seit Langem, befinden; ihr wird in ihrem Nervensysteme darauf hin wieder wohler, sie selbst in ihren edleren Organen fortan auch ungleich gesünder sein. *Chacun à son haut-goût* — und jedem Tierchen sein besonderes Pläsirchen! *Honny soit, qui mal y pense.*

25 Jahre Bayreuth — 24 Stunden München

Erlebnisse und Bekenntnisse — nicht Berichte

(1901)

„Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
wer wehrte mir Wandrers Fahrt?“
(„Siegfried“, II. Akt.)

Bayreuth, 13. August.

Wieder im guten „deutschen Winkel“ angelangt — mit wohlvertrautem, gutem Quartier in prächtiger Luft, draußen auf St. Georgen! Wie früher stets, auch wieder bei meiner alten, vortrefflichen Wirtin abgestiegen, die „friedsam treuer Sitten“ seit Jahr und Tag für ihr still-sauberes Stübchen sammt Frühstück unbegehrlich nur 2,50 M. täglich nimmt, und mit der zusammen ich nun auch schon bald „Jubiläum der ewigen Wiederkehr des Gleichen“ festlich begehen kann! Das aber will schon etwas heißen, in all' der Bayreuther Streberei und Unrast, mit Preisüberforderung, Wagengerassel etc. etc. Und auch das, fürwahr, gehört mit zur rechten Bayreuther Empfänglichkeit, zu einer wirklich genußfrohen Aufnahmefähigkeit: eine behagliche Unterkunft und beschauliche Ruhe — das Wähnen muß hier Frieden finden.

„Übrigens auch eine verrückte Idee!“ sagte mir einer, dem ich erzählte, daß ich diesen Sommer ausnahmsweise einmal meine Erholung in Bayreuth suchen müsse. Aber es ist allerdings meine vollste Überzeugung: so lange wir Bayreuth bei

unserem Besuche seiner Festspiele nicht als Kurort auffassen und danach uns selber „behandeln“, wird es uns nicht bekommen. Ein Werk wie der „Nibelungenring“ soll uns zu einem Heilbade werden, der Weg zum Festspielhügel hinan muß unsere „Kur-Promenade“, das Festspielhaus unsere „Sommerfrische“ sein!

Und siehe, ich verkünde euch ein großes Geheimnis: Bayreuth zu Rad — die Festspiele mit allen erfrischenden Möglichkeiten ihrer ganz unvergleichlich reizvollen Naturumgebung genossen! Denn die Welt ist wirklich vollkommen überall, wo der Wagnerianische Mensch nicht hin kommt mit seiner Qual, und dort, wo er nicht ist, da ist das Glück. Fantasie — *c'est bon;* Eremitage — *mon plaisir;* Rollwenzel — Wollränzel: „Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim.“

* * *

Noch niemals habe ich Bayreuth, auch landschaftlich, so reich auskosten können wie diesmal; noch niemals weilte ich so lange bei den Festspielen als in diesem Jahre. Das letzte Mal war's zum 20jährigen Jubiläum der „Nibelungen“, 1896 — also vor genau einem Lustrum. Damals bin ich, „zwangvolle Plage“ des Journalisten, bei den Eröffnungsvorstellungen gewesen, als Wagnerianer *sans phrase* so zu sagen — und ich gieng ziemlich krittlich und verärgert ob so mancher „technischen“ Entgleisungen wie aesthetischen Enttäuschungen damals von dannen. Diesmal komm' ich — das hab' ich auch noch nie erlebt, und doch sollte man eigentlich nur so hier weilen — zu den Schlußaufführungen, und zwar ohne Verpflichtung zu fixer Berichterstattung. Und das nun hat den großen Vorteil für sich, daß man die kritischen Einwände (um nicht zu sagen: die Gemeinplätze der Saison) schon vorher aus den Referaten kennen gelernt hat und weit überlegeneren Geistes, damit bereits rechnend, durch ganz andere, ruhigere Augen die Sache von vorne herein ansieht. Heute komme ich aber auch als erklärter Nietzsche-Herausgeber hierher, angethan mit dem vollen Rüstzeuge des ganzen Anti-Wagner und Anti-Christen — wie werde ich diesmal „bestehen“? ...

* * *

Es ist doch eigentlich ein *Nonsens* und berührt als etwas ganz Ungereimtes, daß ein Franz Liszt, dieser Weltwanderer, Ungar, Franzose, Kosmopolit, gerade hier in Bayreuth, und nicht wenigstens in Weimar oder zu Budapest oder gar im hl. Rom, und daß er noch dazu in einem schmächtig engen, ganz kleinen Franziskaner-Kapellchen für ewige Zeiten begraben liegen soll. Beinahe schon ebenso widersinnig dünkt mich das wie die Bestattung König Ludwigs II. in der alten, dumpfen Jesuitengruft der Michaelskirche zu München, oder eines Nietzsche Todesschlummer an der Kirchenwand zu Roecken — statt im hohen, freien Sils Maria droben, dort wo der Zarathustra-Gedanke dereinst ihm aufblitzte.

* * *

Gar seltsam, und immer wieder ganz unverkennbar, berührt das mitteldeutsche Milieu dieser fränkischen Stadt, zumal bei einer Wanderung durch ihre Umgegend: die Straßen, angerußten Häuser, die Höfe und deren Bauern, mit ihren glatt rasierten Gesichtern und schwarzen Mützen von spezifisch Thüringer Typus! Nicht zu sagen, wie sehr mich z. B. stets von Neuem die Allee nach der „Eremitage“ mit ihrem Übergang über die Bayreuth-Weidener Bahn an Weimar und an die Tiefurter Allee mit ihren schönen Fern-Ausblicken und ihrer Überführung über die Weimar-Jenaer Bahn, oder auch vieles wieder auf der Landstraße nach der „Fantasie“ an die Gegend Weißenfels-Roecken erinnert. Es kann doch nicht nur der Umstand gewesen sein, daß ich diesmal ganz besonders lebhaft immer dort hin gerade habe denken und meine Vergleiche ziehen müssen. Denn selbst bis in die Silhouette des Bildes der Stadtkirche hinein, mit ihren verbundenen Türmen, geht diese landschaftliche Verwandtschaft, schweift der Blick hinüber zuletzt bis in's Hallenser Gebiet — und, wie in der Gegend von Naumburg etc., muß es sich auch hier um eine starke wendische Enklave doch wohl handeln. Selbst an der eigentümlichen Form und Art des Weißbrodes hab' ich das wieder zu erkennen vermeint.

* * *

Jean Paul; Idylliker, } aber Beide deutsche Sinner
Richard Wagner: Mythiker, } und — „Heimatkünstler“?

Richtig hat denn auch schon Robert Mielke über „Wagners Verhältnis zur Heimatkunst“ in diesem Jahre abgehandelt.

---

14. August.

Auch die Bäume der Allee zum Bayreuther Festspielhügel hinan feiern heuer ihr (sogar schon 30jähriges) Jubiläum. Drei Jahrzehnte — das bedeutet ein Menschenalter und damit eine ausgewachsene „Kultur“, die erst erworben, organisch geworden sein will.

* * *

Haben wir wohl groß Anlaß, unserseits, zu jubilieren — jetzt nach 25 Jahren, seit der „Ring“ in Bayreuth seinen Einzug gehalten, und nach nahezu schon 50 Jahren, seitdem die Dichtung unserer Nation überhaupt geschenkt ward? Ich fürchte sehr: nein! — so lange wenigstens nicht, als neunzig Prozent aller guten Deutschen noch immer „Walküre“, und nicht „Walküre“ aussprechen; so lange man selbst so genannte „Wagnerianer“ erst durch den Witz vom „Ring, der nie gelungen“ auf die allein richtige Betonung „Nibelungen“ (statt des üblich falschen Akzentes „Nibelungen“) bringen kann; so lange auch der deutsche Dichter, Künstler und Schriftsteller sich noch immer nicht gewöhnt hat, ganz natürlich von sich aus, statt in „9 Musen“ und „3 Grazien“ des Geistes, in „9 Walküren“ des wilden Kampfes und der heldischen That oder auch in „3 Nornen“ zu denken, für seine alte, fremdartige „Germania“ endlich eine jener trotzigen Wolkenjungfrauen aus „Wallhall“ oder aber Frau Ute selber mit Brünne, Helm oder Krone, Schild und Speer, für seinen „Genius“ vollends den Schwerte-Schmied „Siegfried“ beherzt einzusetzen. Ein Fachblatt gar druckte jüngst „Niebelheim“!

* * *

„An ihren Freunden sollt ihr sie erkennen": der Wagnerianer! Ich teile ihn je nach seiner Bethätigung gern ein: in Café-, Thee-, Bier-, Wein-, Champagner- oder Cognak-Wagnerianer. Es giebt aber auch eine Gruppierung noch aus höheren Gesichtspunkten: als da sind die Schriften-, die Musik-, die Passions-, die Reise- und Mode-, *sport-* und *spleen*-Wagnerianer — jeder einen Typus für sich bildend, der denn für den stillen Betrachter da oben auf dem Festspielhügel ein ungemein mannigfaltiges Leben entwickelt und ein reich verzweigtes Bild des Wagnerianismus im Ganzen — mögen ihm die Götter gewogen bleiben! — vor unseren Augen ergiebt. Meine höchst private Ketzerei dabei nur die, daß ich im tiefsten Grunde glaube: Nietzsche hat seinen gewichtigen Begriff der „Heerde" nur von dieser Gattung her nehmen können, d. h. zunächst lediglich dem aufmerksamen Studium der Naturgeschichte jenes merkwürdigen Exemplares von *homo sapiens* ihn zu verdanken gehabt.

* * *

Die schönen, kostbaren Hüte unserer lieben Damen alle, die beim Beginne des Festspieles so erbarmungslos doch immer herunter müssen!

* * *

Wen hätte nicht die seltsame „Walhall"-Architektur nach der Bayreuther „Rheingold"-Darstellung an gewisse Gebilde der „Bausteinkasten für Kinder" schon erinnert: größere und kleinere Rechtecke mit Kuppeln und Kuppelchen, darauf gesetzt! Woher aber kommt denn nur den beiden Riesen auf einmal dieser Kunsttrieb, da doch Fasolt ausdrücklich gegenüber den Lichtgöttern bekennt, wie diese „durch Schönheit" herrschten, während sie, die „Plumpen", sich „plagen, schwitzend mit schwieliger Hand"?

* * *

Das war das erste große Mißverständnis: Nietzsche nahm und verstand Richard Wagner im Sinn einer Auferstehung des Griechentumes als solchen, sein Gesammt-Kunstwerk als

Wiedergeburt der antiken hellenischen „Tragödie aus dem Geiste der Musik"; statt etwa zu sagen: von dieser Erscheinung fällt nun ein aufklärender Schein wiederum zurück auf jene klassischen Erscheinungen und in jene alten Zeiten. Er hätte also lieber betonen müssen: Es ist ein ähnliches Aufleben der altgermanischen Religion und ihres urtümlichen Natur-Mythus, wie es bei den antiken Griechen ihre Einheit von Volksseele und Kunstleben in der hohen Nationalfeier der olympischen Festspiele gewesen, aber nun im „modernen" Geiste. Mehr nicht — denn der Grieche und sein „schöner Mensch", wahrlich, ist uns dadurch noch lange nicht wieder erstanden, das wäre zuletzt einer neuzeitlichen Renaissance-Kultur wohl erst vorbehalten! Daher auch Nietzsche's jähe, spätere Ent-täuschung über den „Fall Wagner" und den „deutschen" Wagnerianer, die er von vorne herein zu griechisch, zu wenig beschränkt-germanisch genommen hatte; wogegen Pohl, Porges, v. Wolzogen, Stade und die Anderen, die sich oft so viel Spott von Nietzsche deswegen zuzogen, genau genommen hier von Anfang an auf dem richtigeren Wege waren.

---

15. August.

„Mutig dünkt mich der Mann, sank er müd' auch hin!" — so sagt Sieglinde von dem herein stürmenden Siegmund. So aber sind sie eigentlich meistens, die Wagner'schen Helden: sie verschmachten, siechen, es sehrt sie irgend ein Leid oder eine Sorge u. dgl. — es ist oft ein eigen Gemisch von Mut und Schwäche, Wonne und Weh in ihnen. Sind das nun kraftvolle Menschen? Darum auch steht hier immer dicht neben der Heldenfeier — die Totenklage. Und ein Glück noch, daß durch den grandiosen Schluß des Ganzen für die Idee der Feuerbestattung wenigstens etwas mit abfällt.

* * *

Wer ganz ehrlich gegen sich selbst ist, ertappt sich stellenweise beim geistigen Einschlafen unter so manchen unvermeidlichen Längen in den Wagner'schen Musikdramen. Sollte das „Er-

innerungs-Motiv" am Ende gar die Stelle eines Aufwecke-Motives einnehmen und „Leit-Thema" = Läut-Thema sein?

* * *

Wagner hat in die „Fricka" offenbar nicht nur das Tiefste seiner Erlebnisse mit der ersten Gattin Minna geb. Planer, und zwar deren Tendenzen mit vollster Anerkennung ihrer nun einmal so beschaffenen Organisation, sie als durchaus berechtigt empfunden, hinein verwoben, sondern sich mit dieser Gestalt auch ein für alle Mal die Wahrheit über die Frauen als die Schicksalsgöttinnen und Drahtlenkerinnen hinter den Kulissen des Geschehens der Weltbühne eingestanden. Und das entspricht auch ganz unseren eigenen „*Cherchez la femme!*"-Forschungen über die mehr oder minder bescheidenen Wirksamkeiten dieser unverantwortlichen Ratgeber der Krone — im Unterrock und hinter den Gardinen.

* * *

Die Familien-Verhältnisse der „Nibelungen" sind und bleiben nun einmal arg verwickelt: diese Kreuz- und Quer-Feuer oder Geschwister-Ehen; diese Brünnhilde, als die Tante Siegfrieds, die sich schon vor ihrem etwa 20jährigen Schlafe lebhaft freut, diesem jugendlichen Helden — den sie noch nicht von Angesicht zu Angesicht kennt, sondern nur erst ahnt — dereinstens zu begegnen, ja ihm, mittlerweile jedenfalls nicht eben jünger geworden, alsdann sogar sich zu unterwerfen (sonst pflegen Tanten nicht gerade so willfährig zu sein gegenüber ihren Herren Neffen) —: das hat alles keine gerade Linie. Und wie kommt vollends gar Walvater Wotan zu diesem prächtigen Kinde? Aus seiner eigenen Natur ist es doch kaum vollgültig zu erklären. Es müßte denn sein, daß wir mit ihm selbst einmal „ein Auge zudrücken"; oder aber, daß wir — retrospektive gleichsam — jenem Vater diese Tochter „zu Gute halten" und seinem Wesen Züge des Kindes rückwirkend *in meliorem partem* anrechnen wollen: also so zu sagen der Erzeuger nachträglich erst gerechtfertigt durch das Erzeugte, statt gerade umgekehrt . . . was ja allerdings zuweilen

vorkommen soll in dieser Welt der Unvollkommenheiten. In der That, meine volle Sympathie hat diese herrliche Brünnhilde, und niemals z. B. werde ich das jähe Aufschnellen der Gulbranson, aus ihrem Verstecke unter den vor Wotans Zorne sie deckenden Schwestern, vergessen können — unmittelbar in dem Augenblicke, da Wotan ihr Feigheit vorwerfen will: das traf, vielmehr traf diese Maid eben ganz und gar nicht — es war auf seiner Seite wieder einmal eine ganz ungerechtfertigt niedrige Gesinnung! Derweilen dieser grämliche Gott, der für mich keiner ist und der, ewig haltlos, nicht weiß, was er will, von jedem einzelnen Argument — sei es Loge, sei es Erda, bald der Fricka und bald wieder der Brünnhilde selbst — wie ein Rohr im Winde hin und her gezogen wird, bis er endlich mit den grauen Haaren des „Wanderers“ auch die längst zeitige Weisheit des Alters sich errungen, . . . als Ganzes und Einheit der Person recht unhaltbar erscheinen muß. Da nutzen auch alle philosophischen Deutungen nichts; es ist und bleibt eine schlimme Allegorie, Abstraktion der ihrerseits wieder unter dem Naturgesetz und Fatum stehenden obersten Naturgewalt — und ist im Grunde auch rein gar nichts dagegen auszurichten. Aber Richard Wagner, der geniale Schöpfer, der ist das Große daran: die Dimensionen dieser seiner intuitiven Gestaltung sind ebenso ungeheuer als mächtig; ihre Erhabenheit schlechterdings nicht „unter zu kriegen“.

---

16. August.

Auf die Formel: Kurwenal oder Brünnhilde? brachte ich in meinem Buche vom „Modernen Geist in der Tonkunst“ (S. 34) das so durchaus verschiedene Treue-Ideal in der Wagner-Nachfolge. Allein, wir brauchen es gar nicht in diese sehr gegensätzlichen Triebe erst auseinander zu legen. Beide vereinigen sich organisch, Konflikt und Dissonanz löst sich ganz harmonisch in dem vom Bayreuther Meister doch gleichfalls uns aufgestellten Siegfried-Vorbilde — seinem schönen Worte:

„Was der Meister nicht kann,
Vermöcht' es der Schüler (Knabe),
Hätt' er ihm immer gehorcht?“

Gesetz und Freiheit, Autorität und Unabhängigkeit, Meisterschaft und Schulbildung — das tiefste Geheimnis aller „Tradition" verknotet sich darinnen! Und der also „den Trotz lehrte, strafte den Trotz?"

* * *

An die Adresse des Herrn Ernst Kraus zum „Siegfried", I. Akt: „Blase, Balg!" — ja, blase nur! Aus reinem Widerspruchsgeiste gegen die breiteren Tempi des Dirigenten uns das „Schmiede-Lied" dermaßen zu verderben! Das sind nun unsere berühmten Siegfriede der deutschen Bühne.

* * *

Im „Siegfried" herrscht immerhin eine große, rein epische Breite vor: eine Menge Erzählungen und Auseinandersetzungen von der Art, welche leider einst zu dem echt Lindau'schen Witze der „nüchternen Briefe" Veranlassung gaben: die Betreffenden möchten ihren Partnern doch lieber gleich die Textbücher zu „Rheingold" oder „Walküre" kaufen, damit wenigstens das Publikum, das alles dies ja schon zur Genüge weiß, davon verschont bleiben könne.

* * *

Die „Märchenzüge im Ring" hat heuer Hans v. Wolzogen in den „Bayreuther Blättern" (VII.—IX. Stück) sehr feinsinnig und sachkundig, wie immer, heraus gestellt. Auch Dr. E. Meinck, in seinem ebenso gehaltvollen wie belehrsamen Buche von den „Sagenwissenschaftlichen Grundlagen des Nibelungenringes" hat sie seinerzeit vielfach bereits gestreift. Niemand aber hat bisher noch von der interessanten Analogie gesprochen, die sich doch unstreitig vor unserem geistigen Auge aufthut zwischen dem Knaben Siegfried und dem Knaben David, welch' Beide der Riesen und Philister Größten — ein Monstrum von Menschentier — mit naiver Tapferkeit ohne jedes Gruseln erschlugen. Aber das paßt ja wohl nicht ganz zum „Judentum in der Musik"?

* * *

Wotan soll einen ungestümen und zornigen, den mannbaren Gott vorstellen, und dann wieder einen würdigen Greis voll gereifter Lebensweisheit und resignierter Haltung verkörpern — in dramatischer Wucht, kräftig vorhaltender Stimmfrische und ernster, vollreifer Stilgröße; und doch soll der Darsteller an sich die Einheit der Person, die große „Wotan-Tragödie" wieder vertreten, also an nicht weniger als drei unmittelbar auf einander folgenden Abenden stets der selbe sein. Siegfried wiederum soll einen jugendlich-naiven Helden von unverbrauchter Kraft und frei-fröhlichem Stimmdraufgehen zeigen, aber nicht nur zum mächtig ausladenden „Notung"-Lied in Mime's Schmiede, sondern auch zum Waldabenteuer, zu Brünnhildens Erweckung und am nächsten Tage sogar noch bis zum Fall unter Hagen's Speerwurf mit voller Energie des Organes und des Spieles, lyrisch wie dramatisch, gut bestehen. Die Elisabeth im „Tannhäuser" gar soll (dramaturgisch) eine reine und zarte, unberührt-unbewußte Jungfräulichkeit atmen und doch im Ensemble des II. Aktes primadonnenmäßig-sieghaft mit ihren Gesangs-Akzenten entscheidend durch zu greifen vermögen. Und da wundert man sich noch, wenn man so selten, oder eigentlich — trotz alledem — fast niemals das Ideal dieser Gestalten zu schauen und zu hören bekommt? Die Unvereinbarkeit liegt doch beim Dichter-Komponisten! ... Übrigens war Heinrich Vogl im Ganzen gerade hier doch besser, als ihn Prof. Julius Hey in seinen überaus wertvollen Aufzeichnungen über die „Siegfried"-Proben des Jahres 1876 (vgl. „N. d. Rundschau", Mai 1901) in den Augen Wagners offenbar erscheinen lassen will.

* * *

Welcher gute „Wagnerianer" kennte sie nicht, die ganz einzig schöne Schilderung des Meisters (in dem Briefe „Zukunftsmusik", vgl. Bd. VII der „Ges.-Schr." S. 173 f.) von der echten und wahren, reich verzweigten, neuen — unendlichen Melodie. Sie offenbare sich keineswegs nur dem Kenner, sondern auch dem einfältigen Laien, wenn er nur erst zur inneren Sammlung gekommen sei. „Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den

einsamen Besucher hervor bringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigentümliche dieses Eindruckes, den ich in allen seinen Seelenwirkungen auszuführen, dem erfahrenen Leser überlasse, ist das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens" u. s. w. . . ., man muß das an Ort und Stelle einmal nachlesen. Es ist einfach die Beschreibung von „Siegfried im Walde", der auf diesem Wege, auch ohne Drachenblut, zuletzt die „Stimme des Waldvögleins" sicherlich verstanden haben würde. — Nun, wenn es auf diese frische Naturbelauschung und Eindrucksempfänglichkeit ankommt, wenn die Befähigung des „Wagnerianers" auf der Kraft vor Allem beruhen soll, diese Melodie mit freien, d. h. vom Drucke des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräften, in völlig neuer Wahrnehmungsweise gleichsam, erfassen zu können — so habe ich mir selbst diesen Beweis geliefert, dann bin ich noch der alte „Wagnerianer". Wer aber heute schon vom „melodiearmen Wagner" so sicher sprechen kann, wie jüngst ein gewisser Jemand in der „N. d. Rundschau", der — so fürcht' ich — hat sie in der Unruhe der Welt gar niemals vernommen.

* * *

Es ist unstreitig eines der tiefsten Nietzsche-Worte — jene Stelle: „Wagner hat allem in der Natur, was bis jetzt nicht reden wollte, eine Sprache gegeben"; denn „er glaubt nicht daran, daß es etwas Stummes geben müsse". „Wagner taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt, es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will, auf allen Stufen (seiner Objektivation oder Manifestation), ein tönendes Dasein" . . . . Ebenso mit gelegentlichen Ausführungen über das *opus metaphysicum*, den „Tristan", oder selbst mit seinem Urteile über die „Meistersinger", hat Nietzsche der Erkenntnis des Tondichters Wagner sicher unschätzbare Dienste erwiesen. Das alles ist nur um so eigentümlicher, als er selber

von Hause aus auf einer ganz anderen Linie der musikalischen Empfindung steht, und als ihn darin nachweislich (in so manchen Urteilen über die „IX. Symphonie“ Beethovens wie in seiner Auffassung der Rhythmik u. a.) eine tiefe Kluft seit jeher von Wagner scheidet, so daß es stellenweise nahezu den Eindruck macht jenes von Schopenhauer uns beschriebenen somnambulen Zustandes, der die „tiefste Weisheit ausspricht in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; (unter Hypnose) Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen er wachend keinen Begriff hat“. Das aber bildet für mich als Musiker je und je das eigentlich Fatale an der ganzen Nietzsche-Frage.

* * *

Wer sieht heute nicht, daß man es in der Wagner'schen Kunst mit einem hohen Fazit der Kultur zu thun hat? — Abschluß der ganzen idealistischen Kunstentwicklung, bis herauf eben zu diesem ganz Großen (selbst auch in der Sphäre der bildenden Künste, die, zur Darstellung heran gezogen, hier mitzuwirken haben). Mittlerweile ist nun freilich ein realistisches Ideal und naturalistisches Streben in der Gesammtkunst herauf gekommen, und das wird mit der Zeit auch die Musik wieder mit sich ziehen bezw. zu ganz neuen Bildungen mit fort reißen. Zudem wieder wird es einen anderen, neuen Darstellungs-Gesammtstil mählich uns herauf führen, je mehr diese Musik schon jetzt — ein Problem! — innerhalb jener rein idealistischen Sphäre zu realistischen Idealen vorgeschritten ist, das Charakteristische als solches damit bereits pflegt und ausbaut, dabei aber auch die Aufnahme des rein Häßlichen in ihre Sphäre keineswegs grundsätzlich mehr vermeidet. Noch vor 15 Jahren konnte ich mich — durchaus auf Hans von Wolzogens Seite darin stehend — über Ernst von Wolzogens, mir ganz ungeheuerlich erscheinenden Titel: „Naturalismus bei Wagner“ (vgl. Kürschners „Wagner-Jahrbuch“, 1886) nicht wenig alterieren. Heute denke ich wesentlich anders darüber; denn das „Siegfried“-Drama z. B. ist doch die allerstärkste Groteske, die

bis dahin auf diesem Gebiete erlebt worden war; zweifellos das musikalisch uneingänglichste, für das Gehör einrissigste Werk Wagners — wie mich jedes neue, den ersten Eindruck nur bestätigende, Anhören immer wieder lebendig überzeugt. Ganze Strecken lang wird man hier (in den Intervallen oft doppelt unverständlich, je weniger auch die Sänger diese schwierigen Schritte immer ganz deutlich treffen) nur dumpf angebrummt, oder selbst „brutal" angebrüllt: was ja immerhin dem dramatischen Vorgange desto mehr entsprechen will, haben wir es doch hier mit dem *brutum* „Lindwurm" vornehmlich zu thun, der gleichsam auf der ganzen Handlung bis zum Ausgange des II. Aktes schwer lastet. Die wahre Oase schon, wenn endlich die erste Frauenstimme, und nun vollends das pastose Altorgan der Frau Schumann-Heinck („Erda"), voll und breit wie Orgelklang, wieder an unser Ohr schlägt! Vielleicht auch aus diesem Gegensatze heraus, nicht allein nur aus dem Grunde idealer Poesie und ihrer aparten Stimmung, das (von Allen empfundene) ganz Ausnehmende der Schlußszene zwischen Siegfried und Brünnhilde: psycho-physiologisch wohl zu erklären — als Kontrastwirkung.

* * *

Höchst seltsam, überaus bemerkenswert nun, wie sich idealistische und realistische Züge in den Wagner'schen Werken sowohl, wie auch besonders in deren Bayreuther Darbietung, schier unaufhörlich mischen und durchkreuzen: bald wird die Ausdrucksgebärde pathetisch zur heroischen Erhabenheit durch die breit begleitende Musik gesteigert (die langen Blicke, die bedeutsamen Trünke, die oft äußerst mühsam „aufgebauten", wie gezwungen großen Armbewegungen der Handelnden); bald wieder dient ein kleines musikalisches Motiv, in dynamischer Evolution den Aktus ausdeutend dazu, eine charakteristisch-rhythmische Bewegung zu veranschaulichen, oder doch zu unterstreichen. Ebenso steht gleichsam dicht neben dem feierlichen Gralsritter-Wippschritt (der immer noch dort fest gehalten wird) das plumpe Talpen der Riesen, das Schlurfen Mime's u. s. w. Das aber verleitet, so bald einmal eine

größere Menge auf einen Takt oder Stil gebracht werden soll, gar leicht wieder zu Stilisierungen und starrer Automatik — Steif-Akademisches (nach Goethe's „Regeln für Schauspieler") guckt so gelegentlich aus dem Bühnenrahmen hervor, und es hat noch dazu ein Recht, sich auf das Idealistische, als auf die Wurzel seiner Formengebung, hier zu berufen. Wie auch soll man wohl anders zwischen dieser Skylla und jener Charybdis leidlich hindurch kommen?

---

17. August.

Am größten und sympathischesten ist Wagner zweifellos in der herben Urwüchsigkeit jauchzender Naturlaute wie in den reinen Naturstimmungen geheimnisvollen Webens und Blühens, des erwachenden Tages und befreienden Morgenaufdämmerns, namentlich in Szenen auf sonniger Höh'. Man male sich doch einmal die folgende Situation aus: Droben, mit reinster Luft auf klarer Bergeshalde, in „seliger Öde" ur-allein für sich, zwei einsame Höhenmenschen, das Mysterium des Geschlechtes zuerst erfahrend, das Wunder der Menschwerdung an sich selber, in sich selber erlebend — „Siegfried" (Schlußszene) und „Götterdämmerung" (Vorspiel). Alles gespannte Sehne, nervige Kraft — „zu neuen Thaten, teurer Helde!" —; nirgends auch nur die entfernteste Andeutung einer „Schuld und Sühne", keinerlei „Gewissensbiß" oder moralischer Katzenjammer des Selbstgenusses, vielmehr in das reinste Gefühl hehrer Keusche und Naturschöne alles eingetaucht; aber doch wieder selig-frohlockende Bejahung und Rechtfertigung, keine Verleugnung oder gar Verleumdung des Lebens, da hier die Beiden, wie erfrischt von köstlicher Liebesnacht, aus ihrem Felsgemach in die freie Morgenkühle heraus treten ... Friedrich Nietzsche klagt einmal — in der „Genealogie der Moral" (Kapitel: „Was bedeuten asketische Ideale?") — gar herzbeweglich darüber, daß Richard Wagner nicht zur Ausführung seines Vorhabens gelangt sei, die Vermählung Luthers zu dichten. „Wer weiß, an welchen Zufällen es eigentlich gehangen hat, daß wir heute an Stelle dieser Hochzeitsmusik die ‚Meistersinger'

besitzen . . . Aber keinem Zweifel unterliegt es, daß es sich auch bei dieser ‚Hochzeit Luthers' um ein Lob der Keuschheit gehandelt haben würde. Allerdings auch um ein Lob der Sinnlichkeit: — und gerade so schiene es mir in Ordnung, gerade so wäre es auch ‚Wagnerisch' gewesen. Denn zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit giebt es keinen notwendigen Gegensatz; jede gute Ehe, jede eigentliche Herzensliebschaft ist über diesen Gegensatz hinaus." Nun, „Euer Urteil wäre reifer, hörtet Ihr besser zu!" . . . ließe sich da in aller schuldigen Ehrerbietung fast schon sagen. „Hier hast Du's (doch) erlebt!" — in dieser „Hochzeitsmusik" zu Siegfrieds und Brünnhildens „Flitterwochen" nämlich. Auch hier haben wir ein Stück aus Wagners „bester, stärkster, frohmütigster, mutigster Zeit". Hier eben sind zugleich auch seine höchsten Sphären und seine allerreinsten Wirkungen — und was die große Hauptsache dabei bleibt: mein Gemüt glaubt sie ihm, unbedingt!

* * *

Die ganze Zeit wird uns von diesem Siegfried und seinen leuchtenden Heldenthaten, wie begeistert, das Menschenmögliche berichtet, ja selbst das „Übermenschliche" zuweilen vorgeschwärmt von überklugen Adepten und hochwohlweisen Eingeweihten — wie auch schon von den handelnden Personen im Drama selber. Und wir sehen in der „Götterdämmerung" doch nichts, aber auch nichts, als geistige Unzurechnungsfähigkeiten und unwürdige Thorenthaten — bis einzig gegen den Schluß hin, unmittelbar wieder vor seinem Tode. Mit einem: „Doch Frauengroll friedet sich bald" hilft er sich über die heikle Meineid-Situation hinweg (woher übrigens hat er auf einmal diese Skeptiker-Weisheit über die „Weiber", der doch kürzlich das andere Geschlecht voller θαυμάζειν erst kennen zu lernen hatte?!). Und, trotzdem sich Aussage gegen Aussage schroff gegenüber steht, ist auch Gutrune blind, ohne jeden Skrupel sofort, noch vor Lösung dieses Rätsels bereit, sich ihm dauernd zu vermählen. Gunther stimmt bei, als Siegfried ihm die Vermutung mitteilt, der Tarnhelm werde ihn wohl nicht genügend der Frau verborgen haben, . . .

um alsbald doch auf die Mordberatungen seinerseits willig einzugehen u. s. w.

* * *

An der Kostümfrage im „Nibelungen-Ring" ward inzwischen noch erheblich geflickt und gebessert — erfreulicher Weise übrigens auch an Dekoration und Kostüm der Blumenmädchen- und Kundry-Szenen im II. Akte des „Parsifal". Anderseits hat sich natürlich das Auge inzwischen in die „Neuheiten" noch viel besser hinein sehen gelernt. Unbeschadet nun dessen, was ich in meinem Buche vom „modernen Geist in der Tonkunst" (S. 56 f) Prinzipielles zur Sache vorzubringen hatte und beherzt auch aufrecht erhalte, muß ich heute noch sagen: In Hans Thoma's geschmackvoll sinnreichen, sicherlich wenigstens gut deutschen Kostümen steht sich Urwildes, d. h. Primitives und Elementares, vom „Rheingold" bis zum „Siegfried" und höchst feinsinnig Komponiertes, aber bereits historisch Empfundenes und mitunter allzu reichlich auch Stilisiertes (in der „Götterdämmerung") für mein Gefühl viel zu schroff gegenüber; ja, in letzterem Drama platzt das sogar bei Siegfried, Brünnhilde, den Mannen einer- und Hagen, Gunther, Gutrune anderseits unvermittelt hart auf einander. Das können doch unmöglich „Zeitgenossen" (nach ihren Kostümen) alle zusammen sein — die Edda steht plötzlich mitten im Nibelungenliede! Auch einem Hagen stünde sein altes Stier-Horn wohl besser zu Gesicht und zu seinem wilden Ruf-Motive, als das, wenn auch seinerzeit altertümlich ausgegrabene, so doch kaum mehr „prähistorische", sondern bereits recht kultivierte und fast zierlich erscheinende „Musikinstrument" an seiner Seite.

* * *

Ist Hagen Unter- oder Übermensch, Intriguant nur oder doch auch starker Helde — „Antichrist" gleichsam jenseits von Gut und Böse? In Bayreuth, nach der Verkörperung dieses Jahres durch den dortigen Künstler, ist die Frage leider nicht zu

Gunsten des Letzteren entschieden worden, und das bleibt denn immerhin mißlich genug — für Bayreuth nämlich.

* * *

Die „Götterdämmerung" ist das Drama der Irrungen und Wirrungen κατ' ἐξοχήν, weitaus das Komplizierteste wohl an Inhalt und Form, Stil und Personen, Dichtung und Musik, Kostümen und Dekorationen; aber zugleich auch derjenige „Tag", der das Meiste an musikalischen „Schönheiten" bietet. Um so toller freilich wirkt gerade dem gegenüber wieder die schlechterdings nicht weg zu streitende Inkongruenz des poetischen Teiles, d. h. der psychologische Wirrwarr darinnen. „Götzendämmerung"?

* * *

Wenn die Riesen einher gestapft kommen — wenn der Hort hin geworfen und von Fafner im großen Sacke weiter geschleppt wird — wenn Wotans Runenspeer auf die Erde stößt, Brünnhilde erschrocken Schild und Speer weit von sich wirft oder ihr Roß Grane am Zügel die Felsen-Treppe herunter führt — wenn Siegfried den Ambos zerhaut oder das ausgerissene Stück Erde weit hinter sich schleudert — wenn er oder Waltraute Schild und Speer ab legen: immer, immer hör' ich die hölzernen Bretter klappern, welche die gemeinte „ideale" Welt nicht bedeuten und mich aus aller Illusion jäh in die schrecklichste Theater-Wirklichkeit zerren. Es entsteht mir sonach die sehr ernstliche Frage: Soll man es auf der musikdramatischen Szene wirklich bis zur realistischen Charakteristik der höchsten Illusionserzeugung konsequent treiben, um dann den Hörer desto heftiger aus diesen höchsten Höhen herab zu stürzen? Oder aber soll man alles nur als Phantasie-Anregung, im rein idealisierenden Stil eines mehr „andeutenden Verfahrens", lieber behandeln und damit sicherer gehen? Tiefstes, letztes Problem aller Bühnenkunst! Dr. Marsop („Allg. Ztg.") und Conrad Fiedler („Bayreuther Blätter") sind im Dekorativen für die Phantasie-Anregung. Aber

wenn nur nicht die Wagner'sche Musik beide Elemente schon gemischt in sich enthielte und so immer von Neuem wieder zu höchster Illusionssteigerung von selbst verführte!

* * *

„Nichts Vollkommenes unter der Sonne" — gewiß! Wenn jedoch ein genialer Künstler und Meister seiner Form aus Eigenem schöpft und Gelungenes schafft, so kommt immerhin gar nicht selten etwas, an Vollkommenheit für unsere menschlichen Begriffe unmittelbar Angrenzendes, tief und hoch zugleich Beglückendes dabei zu Stande. In einem Bühnenbetriebe aber, wo das Werk immer wieder neu vor unseren Augen erst entstehen muß und von A—Z aesthetisch gestaltet sein will, von tausend Widrigkeiten des Zufalls, Launen des Tags und Zwischenfällen der Reproduktion nun einmal abhängig, je mehr berechenbare Faktoren unberechenbar darin „mit spielen" — da wird die relative Vollendung sehr oft zur detestablen Unvollkommenheit, und beklommen frägt man sich, warum man sich denn immer und immer wieder diesen unvermeidlichen Ent-Täuschungen aussetzt? Ja, wenn unsere liebe Sinnlichkeit und die herrliche Musik nicht wäre! Und dazu vollends dieses ganz einzige Bayreuther Orchester!!

* * *

Richard Wagner bedeutet also bisher die Spitze der Entwicklung, in der harmonischen Zusammenfassung von Dichtung, Musik und Gestus zur organisierten Handlung: hier ist — keine Frage! — ein Höchstes an Stilvollendung und Stilgröße erreicht. Nicht aber stimmt es schon ebenso vollkommen mit der bildnerischen Ausgestaltung und der persönlichen Darstellung alles jenes Szenischen. Und auch „mit der Psychologei verfährt er ein wenig frei" — so gut motiviert und im Systeme wohl-aufgebaut das Ganze ja meist heraus kommen mag. „Doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei"; in letzter Instanz handelt sich's da eben um Weltanschauungs-Imponderabilien: Lebens-Segnung und -Bejahung — oder Todessehnsuchten und Erlösungsbedürftigkeiten?

Dabei sieht man deutlich, auch auf dem szenisch-bildnerischen Gebiete, gerade in Bayreuth das bewußte Streben nach Vervollkommnung in landschaftlich-schönen, koloristisch-lebendigen, künstlerisch-wirksamen Bildern. Welch' hohe Stufe z. B. des Beleuchtungswesens in den allerfeinsten Schattierungen! Was wird nicht alles mit frappanten Durchlichtungen oder dekorativen Fernsichten dort geschaffen! Welch' bedeutsame Rolle spielt hier das feine Gewebe der Wolken-Gazeschleier, Wasserdämpfe und Säuren-Entwicklungen zum überraschenden Eindrucke des Ganzen ꝛc.! Allein, gewisse mechanische Dinge der Theaterwelt und der rein maschinellen Bühnentechnik lassen sich eben anscheinend nicht in reine, organische Kunst auflösen; und so bald ich Pappe sehe und Kolophonium rieche, wird mir, als von einem „Unterhalb der Kunst", auch schon ganz übel. „*C'est du théâtre!*" In Sonderheit aber im Bildnerischen, im schönen aesthetischen Schein für das Auge: „da hat's mich erwählt", d. h. an die Hand genommen, gepackt und mit einer „modernen" Entwicklung unserer bildenden Künste längst vehement anders wohin mit fort gerissen. Und so komm' ich denn immer wieder auf das General-Manko (für mein Gefühl) im Wagner vom heutigen Stande zurück. Man braucht ja nur des Meisters gelegentliche theoretische Ausführungen über bildende Künste, die Stellung der Skulptur im Gesammtkunstwerk*) und die Bedeutung der Architektur für das Festspiel od. dgl. aufmerksam zu lesen, um zu wissen, daß das seine Achilles-Ferse war; daß er da eine sehr angreifbare Gehalts- oder Zweck-Aesthetik nur vertritt und sein persönliches Verhältnis zu den bildenden Künsten: Malerei,

*) Zu welchen Velleitäten diese Anschauungen zuletzt führen können, das zeigte uns die dekorative Ausschmückung und angebliche „Hebung" des Innenraumes im „Münchner Prinzregententheater" mit seinen „mittelmäßigen Heroen-Standbildern". Es stand irgendwo zu lesen, daß dieser „Schmuck" der besonderen Munifizenz einiger geachteter Münchner Bürger zu verdanken wäre. *Si tacuisses, philosophus mansisses* — kann hierauf nur die Antwort sein; was hier so viel besagen will, als: hätten die Herren ihre Kröten hübsch in der Tasche behalten, sie würden weit eher sich als Mäzene und Protektoren „der deutschen Kunst" hierdurch bewährt haben, welcher überdies auch mit dem antikisierenden Zieraten-Werk, wie immer bei uns Deutschen, kein sonderlicher Dienst erwiesen worden ist.

Plastik, Baukunst zum Mindesten noch fragwürdig bleibt.*) (Genau übrigens, wie auch bei Nietzsche.) So bring' ich also auch den Eindruck nimmer los: so wenig man in Bayreuth aus der Wegräumung des Souffleurkastens die Konsequenz der völligen Unbeachtung des Dirigenten auf Seiten der Darsteller und des Chores zu ziehen vermocht hat — denn dieses Ideal ist nicht erreicht! —, so wenig hat man, trotz allen ernsten Kampfes auf der ganzen Linie gegen den so genannten „Opernschlendrian", ein Theatralisches und Bühnenschablonöses in der Stellung des künstlerischen Bildes dort völlig bisher schon abwerfen können. Hier sind sie bei aller anerkennenswerten Tendenz, mehr und mehr heraus zu kommen, im Unmodernen, Altmodisch-„Stilgemäßen" zunächst doch noch stecken geblieben — und der letzte Grund dieser Erscheinung liegt, wie gesagt, vielleicht sogar in Wagners eigenen Schriften. Gewiß, er selbst — der Meister, bildete auch: mit dem Organe der dichterischen Anschauung — intuitiv, als szenisches Genie weit über das Herkommen hinaus weisend; doch im Bildnerischen selbst blieb er nach Blut und Anlage Theatermensch, durch und durch Bühnenpraktiker — und nicht „bildender Künstler". Die Allkunst, mit Bezug gerade auf die bildenden Künste, erscheint dort zwar, weit über alles Opernhafte hinaus, ganz außerordentlich angenähert, doch aber nicht schon durchaus auch erreicht . . .

---

18. August, Sonntag.

Enfin seul! — „dies war der Tag des Herrn": als Fest- und Ruhetag nämlich, wie ich ihn verstand; d. h. er diente mir zum köstlichen Rad-Ausfluge nach dem Bade Berneck. Motto (frei nach Wotan): „Wie hemmen im Laufe ein rollendes Rad?" Und des Abends, zeitig zurück gekehrt, saß ich still vergnügt für

*) Man denke zudem an Arnold Boecklins neuerdings bekannt gewordenen Ausspruch über R. Wagner: daß dieser wohl ebenso viel von bildender Kunst, wie er von der Musik, verstehe!

mich, frei-ausatmend als „Höhenmensch", noch droben in der Restauration, vor dem ruhig da liegenden und feierlich vom Abendgold überstrahlten Festspielhause. Das war mein „Wahnfried", während sie sich drunten im Zwange eleganter Salon-Toiletten zur hochnotpeinlichen „Soirée" versammelten. Und dann rühmen sie noch das Ewig-Natürliche an „Siegfried" und das Rein-Menschliche an „Parsifal", als welches in den elementaren Urzustand, aus aller leidigen Konvention des historischen Menschen hinaus, glücklich zurück führe — diese Gesellschafts-Wagnermenschen! Alles doch zu seiner Zeit.

* * *

Bayreuth, bei klar schönem Wetter, mit seiner hellen, freundlichen Umgebung: auch hier haben wir ein *plein-air*, gegenüber dem schlechten Atelierlicht des „Theaters". Mit dieser „Umwelt", vom Festspielhügel aus gesehen, kann München zuletzt doch nicht konkurrieren.

* * *

Ich lese da oben „Bayreuther Blätter", VII.—IX. Stück, Jahrg. 1901; und zwar unter „Zeitschriftenschau": „Der Lotse, Hamburg Nr. 33. — Hans von Wolzogen: Ein Brief an die Redaktion. (Als Berichtigung zu dem in Nr. 32 enthaltenen Aufsatze Dr. Arthur Seidls über ‚Herzog Wildfang'.)" — Ich protestiere! Der „Lotse" ist ein ausgesprochenes „Diskussions-organ", das ich meinerseits entsprechend hoch einzuschätzen glaubte, wenn ich bei ihm nicht die Neigung zu persönlicher Polemik voraus setzte und mir also auch nicht einbildete, das letzte Wort in dieser Angelegenheit dort unbedingt für mich haben zu müssen. Den Begriff „Berichtigung" muß ich aber ablehnen. Es steht hier einfach Meinung gegen Meinung, und ein an Wagner herangereiftes Leserpublikum — nur für ein solches hat jener Streit überhaupt ein Interesse — mag sich, je nach Neigung oder Anschauung, seinen Reim nunmehr selbst darauf machen.

* * *

Den Nietzscheanern und „Kindern der Welt“ predige ich gerne: „Schaut in die Bayreuther Blätter!“ Gewiß, man kann diese sehr oft nicht lesen, weil man es einfach nicht „fertig bringt“. Aber man übersehe darüber wenigstens nicht das außerordentlich Wichtige, das — namentlich seit den letzten Jahren — doch oft darinnen steht! Es ist in meinen Augen schlechthin ein Bildungsmangel, diese ernsten Dokumente einer „unzeitgemäßen“ Kultur ihrem Inhalte nach nicht aufmerksam zum Mindesten zu verfolgen — ganz abgesehen noch davon, daß eine in ihrer Art einheitliche und ausgeprägte Kulturarbeit darinnen beschlossen liegt sonder Gleichen. — Den hl. Gralshütern wiederum und „Wagnerianern“ predige ich mit Fanatismus: „Lest Nietzsche und macht ihn euch, nicht nur den früheren Wagnerschriftsteller in ihm, erst einmal ganz zu eigen; erlebt und durchlebt ihn! Denn es ist eine Schande, weder seinen ‚Zarathustra‘, noch seinen ‚Antichrist‘, noch seine ‚Briefe‘ zu kennen; ein „Defekt“ — wo nicht bequeme Feigheit, diesem Probleme noch gar nicht ernstlicher auf den Grund geblickt, dieser Meduse nicht einmal wirklich in's Auge geschaut zu haben.“ . . . Natürlich bleibe ich damit wieder nur der „Prediger in der Wüste“; natürlich wird man dadurch nun Beiden entsetzlich unbequem. Und ich habe gefunden, daß ich auf diese Weise heuer zu Bayreuth wie eine Art von „unsicherer Kantoniste“ heimatlos zwischen beiden Parteien umher gewandelt bin. Aber: „War es so schmählich, was ich verbrach?!“ Was Wunders, wenn man dann, wie weiland Nietzsche selber, einfach dazu gelangt, sich mit Vorliebe als „scheues Tier“ in die dortige Umgegend zu verkriechen? Wenn man darauf hin ferner auch ganz von selber anfängt, das Drama mit jener Natur wieder zu vergleichen und an dem herrlichen Bilde dieser — ein Freier im Freien — aufmerksamst zu prüfen? Leider hat es mir da nicht immer Stand gehalten.

* * *

Ich wette z. B. zehn gegen eins: ein Otto Greiner hat sich, statt etwa gebundener Phantasie-Bilder aus der Bayreuther Bühnendarstellung, irgend ein ganz freies Naturstück aus der

„Fantasie" — als würdigsten Gegenstand für seinen künstlerischen Gestaltungstrieb — von seinem Bayreuther Aufenthalte mit nach Hause genommen. Es soll und muß eben jeder nach seiner Façon selig werden.

* *
*

„Merkwürd'ger Fall!" Houston Stewart Chamberlein hat sich diesmal — so weit ich wenigstens zu sehen vermag — über Bayreuth und sein Jubiläum vollkommen ausgeschwiegen. Das ist doch ein gelindes Ereignis innerhalb der Wagner-Bewegung und speziell der Bayreuth- oder brennenden Parsifal-Frage! Sollte das Gerücht, an das ich bisher noch nicht geglaubt, sich bewahrheiten, welches davon munkelte, daß er unmittelbar nach der Münchner Uraufführung des „Herzog Wildfang", entrüstet über Siegfrieds zunehmende Gefühlsverirrung, den Kreis der engeren Wagner-Freunde verlassen habe und plötzlich wieder nach Wien abgereist sei? Sollte er demnach schon nicht mehr zur „Leibgarde" des regierenden Hauses Wagner gehören? Wir würden ihn dazu beglückwünschen, denn er ist geistreich genug, um dergl. nicht erst nötig zu haben; hinreichend selbständig zudem, um auch einmal eigenwillig sein zu dürfen. Der mystische „Gemeinde"-Begriff: die Erleuchtung des Geistes aus dem Herdenbewußtsein heraus, spielt in der Bayreuther Brüder-Gemeinschaft ohnedies eine unheimlich weit gehende und verwegene — eine nicht mehr nur konservative, sondern geradezu reaktionäre Rolle.

* *
*

Bei den „Wagnerianern" als solchen gehört es nach dem Vorgange des Meisters schon zum guten Ton, unter unverkennbaren Sottisen gegen die Schwester Friedrichs des Großen von dem grund-deutschen Kultur-Orte Bayreuth schlechtweg zu fabeln. Allein ich muß finden, daß hier in Palästen, dem Königl. Opernhaus, in Eremitage und Fantasie etwas von bester romanischer Kultur vorhanden ist, deren Geist doch kaum schon ganz hier ausgestorben sein kann, und deren keineswegs schlechte „Traditionen" doch nicht so hartnäckig immer ignoriert werden sollten. Warum wohl — um nur diese nahe liegende Frage hier aufzuwerfen —

hat man noch nicht eine Wiederbelebung frohen „Schäferspieles", als „intimes Theater", „Bunte Bühne" oder lyrisches „Festspiel", auf der artig freien Natur-Szene in der Eremitage herauf zu führen versucht? Sollte wirklich den Bayreuthern alle französische Grazie schon vollständig abhanden gekommen sein? Aus den lebfrischen, dunkel sprühenden Augen so mancher jungen Bayreutherin schien mir keineswegs eine absolute Verneinung dieser Frage entgegen zu blitzen. „*Gaya scienza!*"

---

19. August.

„Kräuter und Wurzeln findet ein Jeder sich selbst — wir lernen's im Walde vom Tier." — Absolut unfähig nämlich erscheint in Bayreuth und zumal Umgebung durchschnittlich die Bedienung, und die Preisstellung ist direkt schon exorbiant zu nennen. Der verehrl. Verwaltungsrat, der so hübsch immer zugleich mit den Eintrittskarten auch die Geschäfts-Empfehlung des Restaurants auf dem Festspielhügel ausgiebt, mag sich doch persönlich einmal davon überzeugen, was jener Wirt unter einem Menü à 3 Mk. versteht, oder richtiger: nicht versteht! Hier wird es sein, wo München die „Konkurrenz" erfolgreich aufnehmen kann. Nicht, daß es die Preise den Fremden sehr viel billiger etwa stellen will — bewahre! Aber es wird dafür etwas Entsprechendes bieten und für seine Gäste weit besser aufzukommen wissen.

* * *

Man ereiferte sich schon so viel über die Ausländerei in Bayreuth. Drei ganz bestimmte, persönliche Beobachtungen auf diesem Gebiete berechtigen mich indessen zu der sicheren Annahme, daß gar Manche dort nur eben imitierte Franzosen sind oder Engländer simulieren. Und das ist wirklich sehr ungeschickt von ihnen — es wird ihnen dafür nur um so mehr Geld von den Kellnern ꝛc. stets abgeknöpft.

* * *

Die um Wahnfried klagen oft und laut über so genannte „Legendenbildungen". Ich möchte indessen wohl wissen, wer das schöne Märchen von den überall ganz gleichen Sitzen im Amphitheater-Raume gedichtet hat! Ich hatte diesmal sehr verschiedene Plätze für die verschiedenen Werke. Die ersten Reihen unten, ja — die haben ungefähr so breite und bequeme Sitze wie das Münchner Prinzregenten-Theater. Weiter oben, und ganz zu höchst, aber fühlt man sich gelegentlich bereits „eingekeilt" in ziemlich fürchterliche Enge zwischen seinen beiden Nachbarn. — Auch die relative Feuers*un*gefährlichkeit des Bayreuther Bühnenhauses scheint mir eine solche „Legende" zu sein: die hohen Holztreppen der letzten Reihen zu den Thüren VI und XII hinab, auf denen die Entleerung ungeheuer stockend sich vollzieht, sind mir wenigstens als das pure Gegenteil davon erschienen.

* * *

Der „Fliegende Holländer" als *Drama*, statt als Verlegenheits- und Einschieb-Oper im stehenden Repertoire — „*das* ist ein Andres, *wer* hätt's gedacht!" Ein großer *Fortschritt* jedenfalls, zumal wenn er so herrlich wie in Bayreuth gelingt. Die szenischen Bilder, Beleuchtungs- und Kostümfragen, alle weiteren und näheren Regie-Angelegenheiten, und zumal die Chorwirkungen, waren dort bemerkenswert ideal, d. h. mit streng künstlerischem Ernste, gegeben. Nur freilich wird die Inszenierungskunst bezügl. der *Marine* doch noch an einigen einschneidenden Verbesserungen emsig zu arbeiten haben und in Zukunft 1. für die gleiche Farbe, sowie feinere Bewegungs-Übergänge zwischen Ufer- und Weiten-See (denn bei *dieser* Brandung würde *jedes* Schiff an den Klippen vor Einlauf schon zerschellt sein), 2. für ein glaubwürdiges Segelblähen, sowie noch 3. unter allen Umständen auch *dafür* sorgen müssen, daß nicht nur gerade immer das *rechts* vor Anker liegende Schiff die Schaukelbewegung des Meeres mitmachen möge. Tausend wichtige kleine Einzelzüge verblüfften hier aber wie das bewußte Ei des weiland Kolumbus.

* * *

Die Schopenhauer'sche Willenswelt bereits mit dem ergreifenden Probleme der einfachen Volkssage zu verquicken und sie der Liebes-Erlösung des Fliegenden Holländer schon ein zu impfen, dünkt mich doch etwas deplaziert. Aber freilich: wie Wagner ohne alle Kenntnis jener Schopenhauer'schen Philosophie in seinen „Nibelungen" den Ur-Gegensatz von Wille und Vorstellung zu einem tiefen Symbole des Weltwerdens gestalten konnte — zu einer Art von „System" im Drama, und einen modernen Mythos daraus nun wieder gebar, das bleibt höchst merkwürdig und spricht eigentlich gegen Chamberlains bekannte Auffassung vom nicht vorhandenen selbständigen Denker oder „Philosophen" Richard Wagner. Denn hier hat dieser — wenn schon als intuitiver Dichter und Geist — doch entschieden durchaus auf eigene Faust wirklich einmal „philosophiert". Es kann das ganz unmöglich aus der Stoffwelt, aus deren besonderen Anregungen und den damit etwa gegebenen, verwandten geistigen Grundlagen, einzig und allein nur mehr erklärt werden.

* * *

Zwei für meinen Geschmack durch und durch verfehlte Stellungen habe ich dem, als Darsteller und Sänger sonst so hoch bedeutenden, van Rooy direkt übel genommen; sie haben mich aus allen meinen Himmeln gerissen. Das war einmal sein völliges Zusammenbrechen als Holländer (im I. Akte) — Wagner sagt ausdrücklich nur: „er sinkt wie vernichtet zusammen"; das aber kann doch ein psychisches „in sich" sehr wohl, braucht nicht gleich ein physisches „am Boden wälzen" zu bedeuten. Und dann: seine Abschieds-Stellung als Wotan („Walküre", III. Akt) vor der eingeschläferten, zugedeckt bereits schlummernden Brünnhilde — welche Stellung (mit vorne gekreuzten Händen) der eines christlichen Beters, am Grabe seiner Geliebten etwa, verzweifelt ähnlich sah und mir also das ganze, schöne Heiden-Bild grausam zerstören mußte.

* * *

Über Frl. Destinn als „Senta" giengen die Meinungen in Bayreuth erheblich aus einander — *adhuc in nomine lis*

est. Ob er sich wohl von *destinée* oder sogar von *prédestinée* her schreiben mag? Dann könnte es aber doch nur wie bei *lucus an non lucendo* sein.

* * *

Wenn Felix Mottl die Matrosen- und Volks-Chöre der Norweger in der 3. Szene des „Holländer" (nach der so bewährten Bayreuther Darstellung darf man ja nicht mehr vom „III. Akte" sprechen!) — wenn er sie, sage ich, breiter nimmt, als gewöhnlich zu hören, so müßte das schon deswegen die Billigung aller Einsichtigen finden, weil dadurch das plumpere Wesen des Darlekarliertums zugleich auch echter zur Geltung kommt. — Hat man übrigens wohl bemerkt, wie im Gespensterschiff-Spuk die gute alte E. T. A. Hoffmannerei, im „Erik" wiederum — nicht etwa „Brackenburg" (wie man wohl schon exemplifiziert hat, wenn auch mancherlei „Egmont"-Anregungen mit herein geflossen sein mögen), sondern vielmehr die romantisch-selige Marschnerei noch einmal bei Wagner heraus guckt?

* * *

Wie nur kommt das Fliegende Holländer-Bild in Dalands Spinnstube? Und — wenn das schon nicht allzu schwer zu erklären, wiewohl sich im Texte keinerlei Andeutung hierüber findet: unbegreiflich vollends, daß dann einen Daland, Erik, die Anderen, ja den Holländer selbst die Ähnlichkeit des Konterfei's nicht stutzig macht, bezw. den Erstgenannten nicht einigermaßen unheimlich wird! — Im Übrigen noch ein weiteres „Holländer"-Problem für mich: So sehr sich nämlich Wagner von sich aus alle Mühe gab, Senta als „ganz kerniges nordisches Mädchen, selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität durchaus naiv" uns zu schildern, den somnambulen, d. h. doch krankhaft träumerischen Zug bringe ich — und erst recht nach der schmächtigen Bayreuther Verkörperung der Gestalt — doch nicht mehr ganz weg aus diesem Bilde. Sonst braucht ja das „zweite Gesicht" als solches gewiß noch nichts Ungesundes zu bedeuten. Nur hier ist das seelische Gleichgewicht des harmonischen (NB! ich sage nicht: „normalen")

Menschen sicherlich gestört und verloren gegangen, schon vor dem Aufziehen der Gardine.

Auch einige anregende Parallelen sind mir aufgefallen, die ich doch noch *ad notam* nehmen will. Lohengrin bleibt ein Gott — unerreichbar; der Holländer im letzten Grunde ein Gespenst — unfaßbar. Beide also nichts weniger als „handgreifliche“ Bühnenpersonen. Und trotzdem — oder auch eben deswegen? — welch' plastische Eindrucksfähigkeit dieser zwei ernsten Gestalten! . . . Sodann: in beiden Dramen erfolgt die Namen-Nennung des Geheimnisvollen, als aufgespartes Spannungsmoment, in bedeutsamer Ansprache erst ganz zum Schlusse . . . Endlich: so viel auch Wagner gegen Marschners „Vampyr“-Stoff berechtigter Weise auf dem Herzen haben mochte, das Vampyr-Gruseln und die Volks-Ballade daraus bleiben doch auch in seinem „Holländer“ nicht wohl zu übersehen.

* * *

Der lange Blick — der „böse Blick“: das ist mir eine immer wiederkehrende, peinliche Beigabe der verstiegenen Unnatur bei R. Wagner; ganz ebenso, wie es die in's Unmögliche ausgedehnten Küsse der jungen Anfänger in der *ars amandi*: Siegfried und Parsifal, für mich sind . . . „Und fest sich anzusaugen an geliebte Lippen“ — ja, dieser echt Goethe'sche Kuß eines Virtuosen auf diesem Gebiete, er wächst ganz natürlich bei zunehmender Frauenkenntnis, durch Raffinement gleichsam. Aber niemals wird einer beim ersten Male schon so langatmig wie Wagners „naive“ Heldenjünglinge küssen! Bin ich am Ende gar schon zum Alltags-Philister aus „Normalheim“ geworden, daß mir das heute reichlich gespreizt vorkommen will? Ich hoffe doch, daß ich das eben nur als moderner Renaissance-Jünger so und nicht anders mehr sehe.

---

20. August.

Dieser „Parsifal“ aber hat wahrlich — den Teufel im Leibe! . . . um einen bekannten Ausspruch Wagners selbst (vor

der ersten Aufführung im Jahre 1882) hier zu parodieren. Wäre er am Ende gar verkappter, so zu sagen perverser „Satanismus“? ... Liszt meinte damals: „Sein weihevolles Pendel schwingt vom Erhabenen zum Erhabensten!“ Ich aber sage: Das innerste Arkanum des Bayreuther Hauses selber, sammt allen großen Mysterien der Kulturgeschichte dazu, ward hier zum tiefsten Geheimnis überhaupt einer individuellen Menschen-Entwicklung. Wirklich, da gäbe es viel nachzudenken — und vor allem auch nachzuforschen! Geheimnisvolle germanisch-keltische Blutmischung zugleich mit einem slavischen Einschlage (wie bei weiland Bismarck oder Armin) und, daraus resultierend wieder, harmonische Ineinsbildung von deutschem und romanischem Schönheitsideal, in organischer Verbindung mit einer tief bedeutsamen Reife-Entfaltung, Rassen-Neigung und Kultur-Triebkraft wirken hier ein, jeder schlechten Theater-Wirklichkeit durchaus enthobenes, Wunder der Kunst, das die Bühne zu einem Tempel sich selber weihte. Ein wahrhaft ideales Aufgehen ohne Rest findet hier nun einmal statt: in Stil wie Stimmung, Wort, Ton, Farbe, Szene — eine unbeschreibliche Veredelung des Genre's, und zugleich wieder der ganzen Welt, aus der dieses Hohe doch schließlich geschöpft und gewonnen. Höchste Symmetrie — eine Handlung in der Handlung — ein Kultus in der Kultur! Dazu modernste „Tristan“-Chromatik mit alter „Meistersinger“-Polyphonie und neuer „Nibelungen“-Charakteristik in Einem zusammen! Man sieht es auch klar und deutlich: Wagner schuf hier nicht nur auf dem Gipfel seines Könnens und im Zenith seines Ruhmes, mit abgeklärtester Meisterschaft und überlegenster Ruhe seines Gemütes; er arbeitete bereits mit voller Beherrschung wie Berechnung all' der hehren Wirkungen und Möglichkeiten des neuen Bayreuther Bühnenhauses, welche ihm seit den „Nibelungen“ (1876) nunmehr aufgegangen und jetzt schon ganz vertraut waren. Das weist ja auch das unvergleichliche Orchester-Vorspiel aus, dessen lang gezogen ansteigende Töne und sehrende, wie verwundet aufzuckende Schmerzenslaute sich heute mit den dortigen, feierlich-ernsten Räumen förmlich zu einer *„grande passion“* zu verschmelzen scheinen. Und darum allein schon gehört dieses Werk dauernd eben nach Bayreuth und nirgends anders

Menschen sicherlich gestört und verloren gegangen, schon vor dem Aufziehen der Gardine.

Auch einige anregende Parallelen sind mir aufgefallen, die ich doch noch *ad notam* nehmen will. Lohengrin bleibt ein Gott — unerreichbar; der Holländer im letzten Grunde ein Gespenst — unfaßbar. Beide also nichts weniger als „handgreifliche" Bühnenpersonen. Und trotzdem — oder auch eben deswegen? — welch' plastische Eindrucksfähigkeit dieser zwei ernsten Gestalten! . . . Sodann: in beiden Dramen erfolgt die Namen-Nennung des Geheimnisvollen, als aufgespartes Spannungsmoment, in bedeutsamer Ansprache erst ganz zum Schlusse . . . Endlich: so viel auch Wagner gegen Marschners „Vampyr"-Stoff berechtigter Weise auf dem Herzen haben mochte, das Vampyr-Gruseln und die Volks-Ballade daraus bleiben doch auch in seinem „Holländer" nicht wohl zu übersehen.

* * *

Der lange Blick — der „böse Blick": das ist mir eine immer wiederkehrende, peinliche Beigabe der verstiegenen Unnatur bei R. Wagner; ganz ebenso, wie es die in's Unmögliche ausgedehnten Küsse der jungen Anfänger in der *ars amandi:* Siegfried und Parsifal, für mich sind . . . „Und fest sich anzusaugen an geliebte Lippen" — ja, dieser echt Goethe'sche Kuß eines Virtuosen auf diesem Gebiete, er wächst ganz natürlich bei zunehmender Frauenkenntnis, durch Raffinement gleichsam. Aber niemals wird einer beim ersten Male schon so langatmig wie Wagners „naive" Heldenjünglinge küssen! Bin ich am Ende gar schon zum Alltags-Philister aus „Normalheim" geworden, daß mir das heute reichlich gespreizt vorkommen will? Ich hoffe doch, daß ich das eben nur als moderner Renaissance-Jünger so und nicht anders mehr sehe.

---

20. August.

Dieser „Parsifal" aber hat wahrlich — den Teufel im Leibe! . . . um einen bekannten Ausspruch Wagners selbst (vor

der ersten Aufführung im Jahre 1882) hier zu parodieren. Wäre er am Ende gar verkappter, so zu sagen perverser „Satanismus“? ... Liszt meinte damals: „Sein weihevolles Pendel schwingt vom Erhabenen zum Erhabensten!“ Ich aber sage: Das innerste Arkanum des Bayreuther Hauses selber, sammt allen großen Mysterien der Kulturgeschichte dazu, ward hier zum tiefsten Geheimnis überhaupt einer individuellen Menschen-Entwicklung. Wirklich, da gäbe es viel nachzudenken — und vor allem auch nachzuforschen! Geheimnisvolle germanisch-keltische Blutmischung zugleich mit einem slavischen Einschlage (wie bei weiland Bismarck oder Armin) und, daraus resultierend wieder, harmonische Ineinsbildung von deutschem und romanischem Schönheitsideal, in organischer Verbindung mit einer tief bedeutsamen Reife-Entfaltung, Rassen-Neigung und Kultur-Triebkraft wirken hier ein, jeder schlechten Theater-Wirklichkeit durchaus enthobenes, Wunder der Kunst, das die Bühne zu einem Tempel sich selber weihte. Ein wahrhaft ideales Aufgehen ohne Rest findet hier nun einmal statt: in Stil wie Stimmung, Wort, Ton, Farbe, Szene — eine unbeschreibliche Veredelung des Genre's, und zugleich wieder der ganzen Welt, aus der dieses Hohe doch schließlich geschöpft und gewonnen. Höchste Symmetrie — eine Handlung in der Handlung — ein Kultus in der Kultur! Dazu modernste „Tristan“-Chromatik mit alter „Meistersinger“-Polyphonie und neuer „Nibelungen“-Charakteristik in Einem zusammen! Man sieht es auch klar und deutlich: Wagner schuf hier nicht nur auf dem Gipfel seines Könnens und im Zenith seines Ruhmes, mit abgeklärtester Meisterschaft und überlegenster Ruhe seines Gemütes; er arbeitete bereits mit voller Beherrschung wie Berechnung all' der hehren Wirkungen und Möglichkeiten des neuen Bayreuther Bühnenhauses, welche ihm seit den „Nibelungen“ (1876) nunmehr aufgegangen und jetzt schon ganz vertraut waren. Das weist ja auch das unvergleichliche Orchester-Vorspiel aus, dessen lang gezogen ansteigende Töne und sehrende, wie verwundet aufzuckende Schmerzenslaute sich heute mit den dortigen, feierlich-ernsten Räumen förmlich zu einer *„grande passion“* zu verschmelzen scheinen. Und darum allein schon gehört dieses Werk dauernd eben nach Bayreuth und nirgends anders

im Grunde hin, weil es für dieses Haus und kein anderes, *spezialiter*, von seinem Schöpfer ehedem empfangen und geboren worden! Kunstgesang und Sprachmelodie; Soli und Chor; germanischer und romanischer Stil; Realistik wie Idealität; Katholizismus — Protestantismus: das alles befriedigt als herrlich schöne, direkt rätselvolle Einheit, die kaum erst näher zu erklären! Wie in Joukowsky's strahlenden Gralstempel-Entwurf die russische Kirchen-Orthodoxie ihren Triumph, so feiert zudem noch die „Autorität" der Tradition in diesem Werke wahre Orgieen, vor deren wahrhaft glänzenden aesthetischen Ergebnissen Unsereiner einfach die Waffen strecken muß.

* * *

Man soll bedenken: Nietzsche hat das nie in seinem Leben wirklich erklingen hören, geschweige denn je mit eigenen Augen erschaut; ja — ich behaupte, nach den mißlichen Erfahrungen und höchst unvollkommenen Eindrücken des Jahres 1876 hat er diese Wirkungen in seinem Geiste nie auch nur ahnen können — er darf hier eigentlich gar nicht mit reden. Oder aber: er kannte seinen „Zauberer" Wagner von früher her sehr genau und sprach deswegen so laut, weil er ihn in seinem eigenen Innern überschreien mußte und um jeden Preis diesen mächtigen „Zauber" übertönen wollte — nämlich krampfhaft. Krampf hätte also gelegentlich auf beiden Seiten seine gewichtige Rolle gespielt und wäre nicht das einseitige *décadence*-Symptom gerade nur bei Wagner gewesen?! Nun: *Duobus dimicantibus tertius gaudet* — darf es da wohl für uns heißen. Und wenn der Philosoph des „Jenseits von Gut und Böse" dieses Drama als „Roms Glaube ohne Worte" ausgiebt, so muß ich ihm sogar ganz entschieden hier widersprechen. Hätte er es vom Standpunkte seines „Antichrist" als „christlich durch und durch" angeschwärzt — gut, nichts wäre dagegen einzuwenden. Aber katholisch ist es weder, noch protestantisch — sondern (vgl. meine „Wagneriana" I, S. 420 ff.) vielmehr beides zusammen, also auch wieder keines von beiden! Allzu naiv giebt sich das Ganze in der Weisheit des Alters nun natürlich nicht mehr, vielleicht sogar „überreif" — und das war's ja wohl, was

man mit dem Ausdrucke „senil“ seinerzeit bezeichnen wollte, oder doch daran zu treffen glaubte. Immerhin kann man dergleichen auch nicht ohne Weiteres krankhaft heißen — trotz allen Sehrens und aller religiösen Inbrunst oder mystisch-metaphysischen Ekstase darinnen: mit Ausnahme allerdings von Amfortas' grausigem Siechtum und allenfalls noch Kundry's hysterischen Weinkrämpfen („*Kundry est une nevrose!*“) oder Klingsors so dick unterstrichener „*psychopathia sexualis*“ — sie alle Drei sind dafür auch nicht die Träger des Endresultates wie der letzten „Moral von der Geschichte“. Die Blumenmädchen-Szene ihrerseits ist zwar wohl von „schwüler“ Sinnlichkeit erfüllt (was auch Wagner selbst Harmloses davon ausgesagt haben möge), doch darum noch keineswegs etwa „pathologisch“ zu nehmen; es ist einfach der von ihr ausströmende exotische Duft, ein fremdartiges Odeur und spezifisch Pariser Parfüm, was uns den Kopf hier so heiß macht. Denn es ist mir zugleich kein Zweifel, daß die so feine und zarte Weise, all' die süß-süchtige Tanzspiel-, Reigen- und Ranken-Grazie dieses „schönen Geteufels“ von „thörichten Buhlen“ — ungeachtet des Pfaffen Lamprecht'schen „Alexanderliedes“ — nicht auf rein deutschem Boden mehr gewachsen sein kann, und sich die Konzeption dieser Szene auf romanische Einflüsse und Pariser Eindrücke im Leben unseres Meisters doch wohl zurück führen muß. Wer hätte auch noch nicht bemerkt, daß die große technische Schwierigkeit dieser Episode bei der dramatischen Ausführung vornehmlich darin beruht, daß die Szene eine gesungene und von Sängerinnen gespielte, nicht nur von ersten Ballerinnen-Sujets getanzte, großartige „Pantomime“ ist?

* * *

Meine ganze Schwärmerei: das dem höheren Meisterwillen trotzende Götterkind Brünnhilde (ist das etwa „christlich“?). Meine eigenste Untiefe: die gegen den „Zauberer“ — in meinem Falle also: Wagner — energisch sich wehrende, aber auch immer wieder seiner Hypnose verfallende, im Grunde also „zween Herren dienende“ Kundry.

* * *

Von der „Erlösung des Mannes durch das Weib“ sprach ich beim „Fliegenden Holländer“ (vgl. „Wagneriana“ Bd. I, S. 85). Von der „Erlösung des Weibes durch den Mann“ ließe sich beim „Lohengrin“ fortfahren, bis im „Parsifal“ eigentlich nur mehr der Mann den Mann „erlöst“. Kundry gilt hier gleichsam nur als „Zuwage“ — wie man in Süddeutschland für die Dreingaben bei der Fleischware zu sagen pflegt. „Auch dir bin ich zum Heil gesandt“ ... und „Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir!“ so sagt Parsifal ausdrücklich — demnach: nur so ganz nebenbei. Im „Gott und der Bajadere“ lautete es bekanntlich völlig anders. Es giebt als offenbar zweierlei „Erlösung“: eine christliche und eine antike! „Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken: — er starb zwar nicht daran, aber er entartete zum Laster.“ (Nietzsche.)

* * *

Was sagen folgende Verse im Munde „Parsifals“ (II. Akt), an Kundry gerichtet?

„Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell, aus dem es fließt:
das Heil wird nimmer dir gespendet,
wenn jener Quell sich dir nicht schließt.
Ein andrer ist's — ein andrer, ach!
nach dem ich jammernd, schmachtend sah
die Brüder dort in grausen Nöten
den Leib sich quälen und ertöten.
Doch wer erkennt ihn klar und hell,
Des einz'gen Heiles wahren Quell?“

Die Stelle ist vielleicht geeignet, gegenüber der landesüblichen Abstinenz- und Zölibat-Ausbeutung unseres „Parsifal“-Drama's eine natürlichere Betrachtungsweise, die Perspektive eines neuen Ideales sogar, anzubahnen. Parsifal stellt sich hier, im kritischen Jünglingsalter, mit seiner bangen Frage gleichsam in die Mitte zwischen beide Prinzipien: Sinnenlust und absolute Leibesabtönung. Es gilt ihm die Rückbringung des Speeres (= Phallus) auf hl. Gralsgebiet, also Sinnlichkeit *sub specie castitatis*: das

gefährliche Werkzeug zur Erhaltung des Lebens, gerettet zur züchtigen Reinheit des Daseins. Immerhin bleibt dann noch vieles Ungereimte und auch Unvereinbare bestehen; aber es giebt wenigstens eine vernünftige Erklärung für den späteren Gralskönig, welcher dereinstens doch einen „Lohngrin" als seinen Sohn erzeugen soll. Und — es kommt so auch besser überein mit dem Zarathustra-Kapitel: „Von Kind und Ehe".

* * *

Wagners Sinnlichkeit und Temperament müssen (das lass' ich mir nicht mehr nehmen) rot gewesen sein — „meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch!" Und wie es eine übertriebene Kultur überhitzter Treibhausluft giebt, so bildet mir stets eine Art von verdächtigem Symptom der „verdrießliche Schweiß", der unseren überanstrengten, dabei aber so frisch-fröhlich und furchtlos-frei erscheinen sollenden, Heldensängern unter der Handlung auf der realen Bühne auszubrechen liebt; und zwar als Symptom für die überhitzte Phantasie jener „Brunst" (Weißheimer, S. 100), unter welcher Wagner, der Künstler, in seinen rotseidenen Schlafröcken doch oft gearbeitet haben muß. Ich vermag das beim besten Willen nicht mehr als prononciert „deutsch" zu empfinden und kann zumal dieses ausgetrocknet-verzerrte und verlebt-überschminkte Lächeln unserer Sonnenjünglinge der Szene mit ihren Schauspieler-Gesichtern doch nur als ein *Apage* der Kunst ansehen. Hier stehe ich — man helfe mir! Amen.

* * *

Im offiziellen „Parsifal"-Textbuch steht heute noch immer (S. 49) zu lesen, daß Kundry im III. Akte „gänzlich wie im I. Aufzuge, im wilden Gewande der Gralsbotin" erscheine. Nachgerade könnte man es aber wohl etwas besser wissen und mit seinen zwei Augen am gänzlich verschiedenen Kostüm ersehen, daß sie jetzt in einem „dunklen, mit Stricken zusammen gehaltenen Büßergewande und wie gestrichen-langen (nicht mehr wirren) Haare" hier auftritt. Auch das gehört mit zu Prof. Dr. Golthers

dankenswertem Vorschlage einer zeitgemäßen Redaktion bezw. Revision der offiziellen Textausgaben zu den Wagner'schen Werken. So das aber am grünen Tische geschieht — und wenn man bedenkt, daß das (ebenso wie Titurels niemals gesehenes Aufrichten im Sarge) nun bald zwanzig Jahre schon mit immer der selben Gedankenlosigkeit wörtlich unausgesetzt weiter gedruckt wird, so vergeht einem auch danach wieder gar sehr die Lust zu allem stolz frohlockenden „Jubilieren".

* * *

Der „Fliegende Holländer" war ohne Zweifel R. Wagners knappstes Werk. Die „Götterdämmerung" ist sein reichstes und wechselvollstes, „Parsifal" das einheitlichste und ruhigste; die „Meistersinger" wiederum dürfen als das musikalischeste und — gesündeste gelten; der „Tristan" aber bleibt doch das feinste und intimste von allen. Sollte man es übrigens für möglich halten, daß Friedrich Nietzsche dereinst (vgl. „Briefe" I, S. 138), gerade diesen „Tristan" zu schlürfen, als „den gesündesten Trank, den er kenne", bezeichnet hat?

* * *

Leider waren gerade die letzten Aufführungen des „Parsifal"-Weihespiels von allerlei Chikanen jenes Geschickes heim gesucht, mit dessen Mächten bekanntlich — sehr schlecht Kirschen zu essen und jedenfalls kein ewiger Bund zu flechten ist: insoferne nämlich das vorletzte Mal Herr Schütz (Amfortas) den Klingsor (sonst Berger) in der selben Vorstellung noch mit übernehmen mußte, und am letzten Abende für den plötzlich unpäßlich gewordenen, nicht unsympathischen Knüpfer Herr Blaß im III. Akte rasch als Gurnemanz einzuspringen hatte. Decken wir in Anbetracht dieses Umstandes einen roten Gralsritter-Mantel christlicher Duldsamkeit über des Sängers mancherlei Verfehlungen wider meisterliche Gebote, wie wir schon wenige Tage zuvor des selben Künstlers höchst „blasse" Hagen-Gestaltung (oder richtiger -Ungestaltung) mit einem großen Germanenschilde des Unwillens zuzudecken, uns leider veranlaßt sahen! Aber vom III. Akte „Parsifal" konnte es da wohl

heißen: „Die heilige Speisung bleibt uns nun versagt — gemeine Atzung muß uns nähren.“ — Wer vollends die Beifallssalven früherer Jahre noch in den Ohren hat, den konnte der matte und nach dem abermaligen Vorzeigen des Schlußbildes auffallend rasch beruhigte Applaus an diesem letzten Abende des diesjährigen Festspieles und eines 25 jährigen Jubiläums ordentlich bestürzt machen. Sollte Bayreuth etwas zu sehr von sich überzeugt geworden sein? Und ob man nicht zuletzt auch das viele Tafeln in diesem Jubeljahre an den Aufführungen selber ein klein bißchen verspürt hat? Innerhalb zweier Tage meiner dortigen Anwesenheit (vom 18./19. August) fanden allein vier Zweckessen, Festbankette, Soiréen oder Matinéen statt. Das ist doch ein wenig viel auf einmal! Welche Leistungsfähigkeit soll man denn mehr von Bayreuth bewundern: die in der „Sammlung“, oder die in der „Zerstreuung“?

* * *

Wagners altruistischer Begriff von „Volk“, als dem „Inbegriff aller derer, welche eine gemeinsame Not empfinden“, war vielleicht schön, aber er war zugleich das reine Unglück für uns und ihn, da er darüber zuweilen förmlich blind werden konnte. Wagner war Anfangs durch und durch Kommunist in diesen Dingen; ich kann es aber doch nicht wohl anders denn als den großen Trugschluß seiner Lehre ansehen, daß er immer wieder die hohe Kunst derart versozialisieren zu sollen glaubte. Nichts von alledem wollen sie — dieses „Volk“ und die so genannten Massen nämlich, sondern lediglich „sich amüsieren“ und den Geschmack auf ihr Niveau womöglich noch mehr herunter drücken! Daß eine Popularisierung oder Demokratisierung von Kunst und Dichtung über kurz oder lang immer zum „Pöbel“ herab führt und die *misera plebs* leider niemals hinan zu ziehen vermag — ja, daß zumeist nicht einmal eine Veredelung jener niedrigen Vergnügungssucht selber gelingt: solche Wahrheit habe ich mir seit meiner Thätigkeit als „Generalsekretär eines Vereins für Massenverbreitung guter Schriften“ unerbittlich ein für alle Mal einzugestehen gehabt. Wagner aber hieng — rührender, ihn ehrender Weise — Zeit seines Lebens an jener

im Grunde hin, weil es für dieses Haus und kein anderes, *spezialiter*, von seinem Schöpfer ehedem empfangen und geboren worden! Kunstgesang und Sprachmelodie; Soli und Chor; germanischer und romanischer Stil; Realistik wie Idealität; Katholizismus — Protestantismus: das alles befriedigt als herrlich schöne, direkt rätselvolle Einheit, die kaum erst näher zu erklären! Wie in Joukowsky's strahlenden Gralstempel-Entwurf die russische Kirchen-Orthodoxie ihren Triumph, so feiert zudem noch die „Autorität" der Tradition in diesem Werke wahre Orgieen, vor deren wahrhaft glänzenden aesthetischen Ergebnissen Unsereiner einfach die Waffen strecken muß.

* * *

Man soll bedenken: Nietzsche hat das nie in seinem Leben wirklich erklingen hören, geschweige denn je mit eigenen Augen erschaut; ja — ich behaupte, nach den mißlichen Erfahrungen und höchst unvollkommenen Eindrücken des Jahres 1876 hat er diese Wirkungen in seinem Geiste nie auch nur ahnen können — er darf hier eigentlich gar nicht mit reden. Oder aber: er kannte seinen „Zauberer" Wagner von früher her sehr genau und sprach deswegen so laut, weil er ihn in seinem eigenen Innern überschreien mußte und um jeden Preis diesen mächtigen „Zauber" übertönen wollte — nämlich krampfhaft. Krampf hätte also gelegentlich auf beiden Seiten seine gewichtige Rolle gespielt und wäre nicht das einseitige *décadence*-Symptom gerade nur bei Wagner gewesen?! Nun: *Duobus dimicantibus tertius gaudet* — darf es da wohl für uns heißen. Und wenn der Philosoph des „Jenseits von Gut und Böse" dieses Drama als „Roms Glaube ohne Worte" ausgiebt, so muß ich ihm sogar ganz entschieden hier widersprechen. Hätte er es vom Standpunkte seines „Antichrist" als „christlich durch und durch" angeschwärzt — gut, nichts wäre dagegen einzuwenden. Aber katholisch ist es weder, noch protestantisch — sondern (vgl. meine „Wagneriana" I, S. 420 ff.) vielmehr beides zusammen, also auch wieder keines von beiden! Allzu naiv giebt sich das Ganze in der Weisheit des Alters nun natürlich nicht mehr, vielleicht sogar „überreif" — und das war's ja wohl, was

man mit dem Ausdrucke „senil“ seinerzeit bezeichnen wollte, oder doch daran zu treffen glaubte. Immerhin kann man dergleichen auch nicht ohne Weiteres krankhaft heißen — trotz allen Sehrens und aller religiösen Inbrunst oder mystisch-metaphysischen Ekstase darinnen: mit Ausnahme allerdings von Amfortas' grausigem Siechtum und allenfalls noch Kundry's hysterischen Weinkrämpfen („*Kundry est une nevrose!*“) oder Klingsors so dick unterstrichener „*psychopathia sexualis*“ — sie alle Drei sind dafür auch nicht die Träger des Endresultates wie der letzten „Moral von der Geschichte“. Die Blumenmädchen-Szene ihrerseits ist zwar wohl von „schwüler“ Sinnlichkeit erfüllt (was auch Wagner selbst Harmloses davon ausgesagt haben möge), doch darum noch keineswegs etwa „pathologisch“ zu nehmen; es ist einfach der von ihr ausströmende exotische Duft, ein fremdartiges Odeur und spezifisch Pariser Parfüm, was uns den Kopf hier so heiß macht. Denn es ist mir zugleich kein Zweifel, daß die so feine und zarte Weise, all' die süß-süchtige Tanzspiel-, Reigen- und Ranken-Grazie dieses „schönen Geteufels“ von „thörichten Buhlen“ — ungeachtet des Pfaffen Lamprecht'schen „Alexanderliedes“ — nicht auf rein deutschem Boden mehr gewachsen sein kann, und sich die Konzeption dieser Szene auf romanische Einflüsse und Pariser Eindrücke im Leben unseres Meisters doch wohl zurück führen muß. Wer hätte auch noch nicht bemerkt, daß die große technische Schwierigkeit dieser Episode bei der dramatischen Ausführung vornehmlich darin beruht, daß die Szene eine gesungene und von Sängerinnen gespielte, nicht nur von ersten Ballerinnen-Sujets getanzte, großartige „Pantomime“ ist?

* * *

Meine ganze Schwärmerei: das dem höheren Meisterwillen trotzende Götterkind Brünnhilde (ist das etwa „christlich“?). Meine eigenste Untiefe: die gegen den „Zauberer“ — in meinem Falle also: Wagner — energisch sich wehrende, aber auch immer wieder seiner Hypnose verfallende, im Grunde also „zween Herren dienende“ Kundry.

* * *

Von der „Erlösung des Mannes durch das Weib“ sprach ich beim „Fliegenden Holländer“ (vgl. „Wagneriana“ Bd. I, S. 85). Von der „Erlösung des Weibes durch den Mann“ ließe sich beim „Lohengrin“ fortfahren, bis im „Parsifal“ eigentlich nur mehr der Mann den Mann „erlöst“. Kundry gilt hier gleichsam nur als „Zuwage“ — wie man in Süddeutschland für die Dreingaben bei der Fleischware zu sagen pflegt. „Auch dir bin ich zum Heil gesandt“ ... und „Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir!“ so sagt Parsifal ausdrücklich — demnach: nur so ganz nebenbei. Im „Gott und der Bajadere“ lautete es bekanntlich völlig anders. Es giebt als offenbar zweierlei „Erlösung“: eine christliche und eine antike! „Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken: — er starb zwar nicht daran, aber er entartete zum Laster.“ (Nietzsche.)

* * *

Was sagen folgende Verse im Munde „Parsifals“ (II. Akt), an Kundry gerichtet?

„Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell, aus dem es fließt:
das Heil wird nimmer dir gespendet,
wenn jener Quell sich dir nicht schließt.
Ein andrer ist's — ein andrer, ach!
nach dem ich jammernd, schmachtend sah
die Brüder dort in grausen Nöten
den Leib sich quälen und ertöten.
Doch wer erkennt ihn klar und hell,
Des einz'gen Heiles wahren Quell?“

Die Stelle ist vielleicht geeignet, gegenüber der landesüblichen Abstinenz- und Zölibat-Ausdeutung unseres „Parsifal“-Drama's eine natürlichere Betrachtungsweise, die Perspektive eines neuen Ideales sogar, anzubahnen. Parsifal stellt sich hier, im kritischen Jünglingsalter, mit seiner bangen Frage gleichsam in die Mitte zwischen beide Prinzipien: Sinnenlust und absolute Leibesabtönung. Es gilt ihm die Rückbringung des Speeres (= Phallus) auf hl. Gralsgebiet, also Sinnlichkeit *sub specie castitatis*: das

gefährliche Werkzeug zur Erhaltung des Lebens, gerettet zur züchtigen Reinheit des Daseins. Immerhin bleibt dann noch vieles Ungereimte und auch Unvereinbare bestehen; aber es giebt wenigstens eine vernünftige Erklärung für den späteren Gralskönig, welcher dereinstens doch einen „Lohngrin" als seinen Sohn erzeugen soll. Und — es kommt so auch besser überein mit dem Zarathustra-Kapitel: „Von Kind und Ehe".

* * *

Wagners Sinnlichkeit und Temperament müssen (das lass' ich mir nicht mehr nehmen) rot gewesen sein — „meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch!" Und wie es eine übertriebene Kultur überhitzter Treibhausluft giebt, so bildet mir stets eine Art von verdächtigem Symptom der „verdrießliche Schweiß", der unseren überanstrengten, dabei aber so frisch-fröhlich und furchtlos-frei erscheinen sollenden, Heldensängern unter der Handlung auf der realen Bühne auszubrechen liebt; und zwar als Symptom für die überhitzte Phantasie jener „Brunst" (Weißheimer, S. 100), unter welcher Wagner, der Künstler, in seinen rotseidenen Schlafröcken doch oft gearbeitet haben muß. Ich vermag das beim besten Willen nicht mehr als prononciert „deutsch" zu empfinden und kann zumal dieses ausgetrocknet-verzerrte und verlebt-überschminkte Lächeln unserer Sonnenjünglinge der Szene mit ihren Schauspieler-Gesichtern doch nur als ein *Apage* der Kunst ansehen. Hier stehe ich — man helfe mir! Amen.

* * *

Im offiziellen „Parsifal"-Textbuch steht heute noch immer (S. 49) zu lesen, daß Kundry im III. Akte „gänzlich wie im I. Aufzuge, im wilden Gewande der Gralsbotin" erscheine. Nachgerade könnte man es aber wohl etwas besser wissen und mit seinen zwei Augen am gänzlich verschiedenen Kostüm ersehen, daß sie jetzt in einem „dunklen, mit Stricken zusammen gehaltenen Büßergewande und wie gestrichen-langen (nicht mehr wirren) Haare" hier auftritt. Auch das gehört mit zu Prof. Dr. Golthers

dankenswertem Vorschlage einer zeitgemäßen Redaktion bezw. Revision der offiziellen Textausgaben zu den Wagner'schen Werken. So das aber am grünen Tische geschieht — und wenn man bedenkt, daß das (ebenso wie Titurels niemals gesehenes Aufrichten im Sarge) nun bald zwanzig Jahre schon mit immer der selben Gedankenlosigkeit wörtlich unausgesetzt weiter gedruckt wird, so vergeht einem auch danach wieder gar sehr die Lust zu allem stolz frohlockenden „Jubilieren".

* * *

Der „Fliegende Holländer" war ohne Zweifel R. Wagners knappstes Werk. Die „Götterdämmerung" ist sein reichstes und wechselvollstes, „Parsifal" das einheitlichste und ruhigste; die „Meistersinger" wiederum dürfen als das musikalischeste und — gesündeste gelten; der „Tristan" aber bleibt doch das feinste und intimste von allen. Sollte man es übrigens für möglich halten, daß Friedrich Nietzsche dereinst (vgl. „Briefe" I, S. 138), gerade diesen „Tristan" zu schlürfen, als „den gesündesten Trank, den er kenne", bezeichnet hat?

* * *

Leider waren gerade die letzten Aufführungen des „Parsifal"-Weihespiels von allerlei Chikanen jenes Geschickes heim gesucht, mit dessen Mächten bekanntlich — sehr schlecht Kirschen zu essen und jedenfalls kein ewiger Bund zu flechten ist: insoferne nämlich das vorletzte Mal Herr Schütz (Amfortas) den Klingsor (sonst Berger) in der selben Vorstellung noch mit übernehmen mußte, und am letzten Abende für den plötzlich unpäßlich gewordenen, nicht unsympathischen Knüpfer Herr Blaß im III. Akte rasch als Gurnemanz einzuspringen hatte. Decken wir in Anbetracht dieses Umstandes einen roten Gralsritter-Mantel christlicher Duldsamkeit über des Sängers mancherlei Verfehlungen wider meisterliche Gebote, wie wir schon wenige Tage zuvor des selben Künstlers höchst „blasse" Hagen-Gestaltung (oder richtiger -Ungestaltung) mit einem großen Germanenschilde des Unwillens zuzudecken, uns leider veranlaßt sahen! Aber vom III. Akte „Parsifal" konnte es da wohl

heißen: „Die heilige Speisung bleibt uns nun versagt — gemeine Atzung muß uns nähren.“ — Wer vollends die Beifallssalven früherer Jahre noch in den Ohren hat, den konnte der matte und nach dem abermaligen Vorzeigen des Schlußbildes auffallend rasch beruhigte Applaus an diesem letzten Abende des diesjährigen Festspieles und eines 25 jährigen Jubiläums ordentlich bestürzt machen. Sollte Bayreuth etwas zu sehr von sich überzeugt geworden sein? Und ob man nicht zuletzt auch das viele Tafeln in diesem Jubeljahre an den Aufführungen selber ein klein bißchen verspürt hat? Innerhalb zweier Tage meiner dortigen Anwesenheit (vom 18./19. August) fanden allein vier Zweckessen, Festbankette, Soiréen oder Matinéen statt. Das ist doch ein wenig viel auf einmal! Welche Leistungsfähigkeit soll man denn mehr von Bayreuth bewundern: die in der „Sammlung“, oder die in der „Zerstreuung“?

* * *

Wagners altruistischer Begriff von „Volk“, als dem „Inbegriff aller derer, welche eine gemeinsame Not empfinden“, war vielleicht schön, aber er war zugleich das reine Unglück für uns und ihn, da er darüber zuweilen förmlich blind werden konnte. Wagner war Anfangs durch und durch Kommunist in diesen Dingen; ich kann es aber doch nicht wohl anders denn als den großen Trugschluß seiner Lehre ansehen, daß er immer wieder die hohe Kunst derart versozialisieren zu sollen glaubte. Nichts von alledem wollen sie — dieses „Volk“ und die so genannten Massen nämlich, sondern lediglich „sich amüsieren“ und den Geschmack auf ihr Niveau womöglich noch mehr herunter drücken! Daß eine Popularisierung oder Demokratisierung von Kunst und Dichtung über kurz oder lang immer zum „Pöbel“ herab führt und die *misera plebs* leider niemals hinan zu ziehen vermag — ja, daß zumeist nicht einmal eine Veredelung jener niedrigen Vergnügungssucht selber gelingt: solche Wahrheit habe ich mir seit meiner Thätigkeit als „Generalsekretär eines Vereins für Massenverbreitung guter Schriften“ unerbittlich ein für alle Mal einzugestehen gehabt. Wagner aber hieng — rührender, ihn ehrender Weise — Zeit seines Lebens an jener

berauschenden Utopie. Wogegen Nietzsche nicht nur der Erste wieder war, der sie als eine solche klar erkannte und eben dieses unhaltbar schönen Traumes wegen dann von ihm abfiel, als er das „Publikum" der „Patrone" zu Bayreuth erst näher kennen lernte; sondern, der auch die Grundlagen zu einer neuen, aristokratischen Auffassung der Kunst wie des Lebens wieder schuf, die fortan gar nicht mehr aus dem Auge verloren werden kann. Darum auch sind die Festspiele mit 20 M.-Sitzen und der „Parsifal" als vornehmes „Reservatrecht" für Bayreuth gerade gut genug zu solchem edlen Zwecke — denn um hohen Preis, allenfalls auch mit Entbehrungen und Ersparungen, muß das Schöne nun einmal errungen werden, soll es etwas taugen und seinen Wert nicht nur in sich selber tragen, sondern auch wirksam-nachhaltig von innen alsdann äußern.

* * *

„Schon ist er von Nietzsche's zersetzendem Gifte ganz und gar angefressen!" — so werden sie beim Anblick all' dieser Aperçus los ziehen, die „Unentwegten" und die „Getreuen" alle, und wider mich aussagen, die gerne Scheinheiligen, vor Allem aber jene bequemen „Wagner-Philister", deren Anzahl heute bereits Legion ist. Und es wird schon viel heißen, wenn sie vielleicht bedauernd noch hinzu fügen: „Der Arme!" Ich für mein Teil finde indessen, daß ich mich bereits wieder mit diesem Nietzsche aus einander zu setzen beginne. Und wer hier nicht merkt, daß ich in all' der intimeren Kritik Wagners wie der Festspiele doch dankbarlichst und stimmungsreichst — wenn auch gerade nicht pietätvoll ersterbend — mein Bayreuth-Jubiläum festlich-froh begangen habe, der ist offenbar blind mit sehenden Augen. Wagner ist und bleibt, trotz Nietzsche, das überragende, abschließende und zusammen fassende Genie der Zeit — etwas ganz unmeßbar Großes; und das in meinen „Wagneriana" I als geistiger Inhalt der Wagner-Kultur über diese seine Kunstwelt Niedergelegte besteht nicht nur nach wie vor auch vor meinem Auge zu vollem Recht (Evang. Joh. Kap. 19, V. 22!), es darf an und für sich auch — innerlich, vom Standpunkte der Bayreuther Weltanschauung aus — als lückenlos über-

zeugend noch heute gelten. Diese „Weltanschauung" hat nur eben für mich, auf der Basis einer anderen Lebensauffassung nunmehr, ihre bindende Kraft verloren; meine Betrachtung ihr gegenüber ist mittlerweile „objektiver" (oder auch — wenn man's nur richtig verstehen will: „subjektiver") geworden.

„Aber warum dann in der leidigen Aphorismen-Weis'?" — entgegnen sie mir weiter, jene Guten. („Sind sie gut? — Wer ist bös?" — möcht' ich mit Parsifal-Nietzsche da schon fragen.) Nun, wenn das in loser Tagebuchform, mit kecken „Freiluft"-Skizzen also und gewissenhaftesten „Moment-Aufnahmen" der Psyche, hier geschah, so ist es einfach deshalb gewesen, weil ich mit dem jungen Siegfried von mir sagen kann und sprechen muß: „Zersponnen will ich in Spähne es sehn; was entzwei ist, zwing' ich mir so!" Übrigens wollte ich diesmal gar nicht „schaffen"; sondern ich „schaute" gleichsam nur eben meiner revolutionierten Seele und dem freien Spiel ihrer treibenden Kräfte, völlig kritiklos so zu sagen, einmal ruhig zu. Und in der That, es war höchst interessant, alle diese Empfindungskurven unter'm Verlaufe des Festspieles „persönlich" zu beobachten. Ob der wohlwollende Leser das auch findet? . . .

München, 25. August.

Ich fahre fort. Zum „vermittelnden" Übergang von Bayreuth nach München, statt aller Worte, eine eigenartige „synoptische" Tabelle — Parallele möchte ich es nicht wohl nennen, denn der Verschiedenheiten sind denn doch allzu viele. Also (vgl. übrigens auch Josef Ruederers nicht eben unbekanntes „Festspiel zur Eröffnung des Prinzregenten-Theaters": „Auf drehbarer Bühne"; München — Dresden, Verlag der „Gesellschaft"):

Hie Bayreuth!	Hie München!
Eine ergreifende Angelegenheit	Die verpaßte Gelegenheit
Bescheidener deutscher „Winkel"	Berühmte Kunst- und Großstadt
Natur	Kunstmuseen
Sammlung	Zerstreuung
Bürgerreuth	Hofbräuhaus

Muncker — Feustel	Schöps — Trottelberger
Städtisches Grundstück, „der deutschen Kunst" geschenkt	Die „Deutsche Kunst", in Terrains verspekuliert
Rohe (?) Backstein-Bude	Massiver (?) Monumentalbau
„Prächtig prahlt der prangende Bau!"	„Prahlend prangt der protzige Bau!"
Fest umrissene Tradition	Drehbare Bühne
Amphitheater	Amphitheater
Versenkt-überdecktes Orchester	Überdeckt-versenktes Orchester
„Mystischer Abgrund"	Gold-Rahmen
Herrliche Akustik	Fragwürdige Akustik
20 Mark Eintrittspreis	20 Mark Eintrittspreis
Zugereistes Stammpublikum	Durchreisendes Fremdenpublikum
Patronat-, Stipendien- u. R. Wagner-Verein	Eintrittsbilletenpreisermäßigungs-kommission
Preß-Hetze contra „Fest-Spiele"	Preß-Ausschuß pro „Muster-Aufführungen"
Ein Wille	Drei Leiter
Meister	„Rabbi"
Orden vom hl. Gral	St. Michaels-Orden
„Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!"	„Bald, so wähn' ich, hüt' ich mir selbst den Gral!"

Ich meine, das genügt einstweilen. „Hoch! — es lebe die Konkurrenz!!"

* * *

Was ein „waschechter", ganz richtiger, und nicht nur ein Pseudo-„Wagnerianer" ist, der weiß es aus seinen „Bayreuther Blättern" längst viel besser, wer die eigentlichen Anreger des R. Wagner'schen Theaterbaues mit dem versenktem Orchester und die gewichtigen historischen Vorläufer der Richard Wagner'schen Opern-Reform im Sinne des musikdramatischen Allkunst-Werkes gewesen sind, als die hohe Weisheit des Münchner Architekten, Herrn Prof. Littmann, oder die ganz besondere Spürnase des köstlichen Herrn Eugen Reichel in Berlin sich dies träumen läßt. Diesen Beiden widerfuhr nämlich — wie allen solchen Leuten und „Amateuren" *in litteris* — das unliebsame Ding, genau diejenigen als solche anzusehen (und leider auch mit Emphase uns nun zu verkündigen), bei welchen ihre beschränkte Erkenntnis glücklich eben angelangt und leider auch stehen geblieben war; wobei sie noch obendrein, höchst naiver Weise, alle gelegentlichen

Anklänge oder Ähnlichkeiten auch schon gleich für Identitäten und Gleichheiten nahmen, oder doch uns gegenüber auszugeben suchten. Littmann sagte da: Schinckel, und Reichel meint schlankweg: Gottscheb. Aber, wie gesagt, der nur einigermaßen kundige Bayreuthmensch kennt — Dank seinem Leib-Organe — nicht nur diese Beiden, sondern bereits auch so manche andere, alte und gar lehrreiche „Stimme aus der Vergangenheit"; und sein Auge schweift daher überlegen zu Gretry oder auch Lully-Rameau weiter, und sogar bis auf Monteverdi und Palestrina gelegentlich noch zurück. Und das bildet dann für ihn, als geborenen Esoteriker, auch so eine Art von „Jubel-Betrachtung"!

* * *

Das erseh' ich mir jetzt schon: für Unsereinen, d. h. für uns arme Kritiker und Geistesarbeiter vom Tage, werden das keine „Festspiele" sein, trotzdem (oder weil?) sie hier schon um 5 Uhr Nachmittags beginnen. Und das einfach darum nicht, weil wir Redakteure in München selbst noch unseren Beruf daneben haben. Geschäfte, Geschäfte und abermals Geschäfte, selbst an Sonn- und Feiertagen! Müde und abgehetzt kommt man oben auf dem Festspielhügel — *pardon*, bei der Siegessäule und dem Stuck-Palais, gerade knapp vor dem Beginne noch richtig an, und es ist immerhin schon das Zeichen für eine außerordentliche und befreiende Wirkung, wenn es vermag, uns aus diesem Berufswust und Alltagsdust kräftig wieder heraus zu heben.

* * *

„Die Meistersinger" — wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Wie sagt doch Dr. Max Graf? Der „gute Blick"! Und R. von Seydlitz? „*C-dur*"! Wahrlich, dein ist die Fülle und die Kraft und der Reichtum, die Macht und die Herrlichkeit — in Ewigkeit. Amen.

* * *

Muß wirklich aber auch — nach allem, was ich darüber zu hören bekam — eine der allerschönsten, seit Langem hier ge-

hörten, eine ganz merkwürdig gut gelungene Aufführung, diesen Abend gerade gewesen sein! Gerne bekenn' ich und ganz offen, daß ich davon angenehmstens überrascht war; ja, daß sie mich sogar in gewissem Grade „glücklich" gemacht hat — denn, was ein guter „Merker" ist, der beglückwünscht sich immer dazu, wenn er irgend wo Hoffnungen aufkeimen sieht und nicht immer nur zu kritisieren, richtiger: zu nörgeln braucht; und endlich, daß ich demjenigen unbedingt Recht geben möchte, welcher sagte: Alle Jahre nur ein Werk in solcher Weise neu einstudiert und gleich befriedigend durch unser „Prinzregenten-Theater" heraus gestellt, und es bedeutete an sich schon eine ganz ansehnliche, als künstlerischer Fortschritt für München hoch erfreuliche Leistung ... zum Mindesten gegen früher besehen.

* * *

Questions and Querels Wagnerians: 1. Warum treten die *p. t.* Götter in der vierten Szene des „Rheingold" zu allererst nicht ebenso schlapp und fahl wieder auf als wie am Schlusse der zweiten? Die „Äpfel der Freia" sind ihnen ja doch auch inzwischen noch nicht dargereicht worden. — 2. Das durch Göttervater Wotan jählings aufgehobene Schwert im „Rheingolde"; die sichtbare Schluß-Apotheose (so überraschend ideal und künstlerisch feinsinnig sie auch durch Bayreuth gestaltet war) im „Fliegenden Holländer"; das unmotivierte Herabbringen der Leiche Elisabeths, nächtlicher Weile von der Wartburg auf den Pilgerpfad, im „Tannhäuser" (letzter Aufzug); sowie die allerletzten Stimmen aus der Kuppelhöhe („Parsifal", I. Akt) nach dem Abschlusse der Gralshandlung und dem Wieder-Abzug aller Sänger (der großen wie der kleinen): bilden sie nicht doch zuletzt einen „Erdenrest" von Meyerbeer'schem „Effekte"? — zu schauen peinlich; denn bei allen frägt man sich unwillkürlich: Wo ist wohl die notwendige Ursache zu dieser hör- oder sichtbaren Wirkung? (Vergl. Wagner; Ges. Schr. Bd. III, S. 371 ff.) — 3. Stets ordnet unsere wohlweise Regie bei Aufführungen der „Meistersinger" (in der Singschul-Szene des I. Aktes) 4 Sitzbänke à 3 Plätze an, auf welchen dann die 12 anwesenden Meister just eben, auf den Mann ausgezählt, sich

nieder lassen können. Welche Verlegenheit nun aber, wenn der vom Lehrbuben als „krank" gemeldete Meister Niklaus Vogel, wie er doch eigentlich sollte, als 13. auch mit erschiene! ..... Also sprach Herr Hauptmann a. D. Lusztig, mein hochgeschätzter Kollege von der „National-Ztg." aus Berlin, und ich kann das gar nicht so unlustig finden.

* * *

Geis ist — ich will ja nicht sagen: der beste, aber mir doch eigentlich der liebste Beckmesser, den ich „in deutschen Landen viel gereist" Zeit meines nun bald 40jährigen Lebens gesehen habe. Sein durch und durch behaglicher Humor — das Blut seines Vaters (unseres „Papa Geis") verleugnet sich halt nicht in seinen Adern — dazu sein echter, ganz natürlich erscheinender „Sprach-Gesang", bei welchem der Kehlkopf kaum je einer Umstellung bedarf: „die legten's ihm in die Brust", und haben's darum auch mir völlig angethan.

* * *

Natürlich war's bei Alledem wieder mehr „Muster-Aufführung" und „Gast-Darstellung" denn ein absolut durchgebildetes „Festspiel" zu nennen: mehr „Personal"- als „Ensemble"-Wirkung (Ensemble im höheren Sinne genommen); ja, sogar fast schon ein Theodor Reichmann- statt ein Richard Wagner-Abend: schien doch das Ganze auf diesen Gast förmlich zugeschnitten zu sein — denn alles drehte, alles gruppierte sich um ihn, und *tout théâtre* sprach eigentlich nur von diesem Künstler, nach der Vorstellung. (Um so erquicklicher freilich, daß das auch durchaus in gutem Sinne geschehen konnte, und daß jener — Dank Mahler! — gegen sein früheres Gehaben gar nicht mehr wieder zu erkennen war.) Ferner wäre häufig noch mehr dramatische Kontrastierung, durch ein schärferes Abheben der musikalisch ruhigeren Episoden in beherzt langsamer Temponahme oder Atemführung, an H. Zumpe's erfrischender Leitung zu wünschen gewesen. Und endlich muß ein für alle Mal gewissenhaft hiermit registriert werden — und das sagt ja allerdings schon alles in der bekannten Streitfrage: Inszenierung

und Regie hier in München glauben da oder dort immer noch „Nüancen“ und „Effekte“ in der Aktion mit anbringen zu sollen, die im Orchester keinerlei Basis haben und also ohne hörbare Andeutung, *quasi* für's Auge allein, in der Luft schweben bleiben; und ebenso oft wieder finden wir in der Darstellung, oben auf der Szene, bezüglich der Geste keine Ausführung — also dramatische Leerheiten, wo plastische Motive und melodische Phrasen des symphonischen Orchesters drunten ordentlich nach Ergänzung schreien. Man muß sich das alles grundsätzlich einmal klar machen und immer von Neuem wieder gut vorhalten, um gelegentlich nicht — gegen Bayreuth — ungerecht zu werden.

* * *

Und der Innenraum des stolzen Theater-Neubaues selber? Dazu, „mein Kind, sagst du mir nichts?“ Nun, die Konditor-Figuren und posierenden Dekorations-Statuen in den Seiten-Nischen innen könnten (wie auch das Restaurations-Anhängsel) füglich wohl entbehrt werden; ebenso der schreckliche, schon so viel besprochene Goldrahmen um die Bühne herum, mit seinem gelben Hauptvorhange — sage und schreibe: gelben, so viele guten Leute und schlechten Musikanten das auch für Gold ausgeben möchten! Sonst aber ist die Gesammtstimmung der Farbentönungen eine recht wohlthuende, der appetitliche Eindruck des neuen Hauses nach Eintritt erfrischend und belebend. Die Klapp-Sitze sind bequem, doch thatsächlich wohl nicht breiter als die der unteren Reihen zu Bayreuth, während hier zu Lande das steilere Ansteigen der amphitheatralischen Sitzreihen, welches über den Vordermann noch weit besser hinaus blicken läßt, als entschiedener Vorzug empfunden werden darf. Hingegen ist der Zuschauer-Raum auch nach der gesammten Lichtabdrehung noch — unter dem Vorspiele wie während der Handlung — im Allgemeinen noch nicht genugsam in Dunkel gehüllt: es mag das wohl von den hellen Wänden und dem hier im Ganzen grelleren (vergl. Pegnitz-Wiese) elektrischen Bühnenlichte herrühren, das aber anderseits im I. Aufzug eine so vorzügliche Oberlicht-Bestrahlung und natürlich-glänzende Tagesbeleuchtung der Katharinenkirche erzielte, wie

ich sie noch niemals auf einer Opernbühne gesehen. — Was zuletzt die in arg kritischem Sinne bereits mannigfach erörterte Akustik-Frage anlangt, so vermag ich nicht zu glauben, daß der viel berufene Goldrahmen als solcher, d. h. sein besonderes Material, an gewissen Störungen dieser Art die Haupt-Schuld trage. Er ist verantwortlich nur indirekt; direkt scheint, mir wenigstens, den Mangel — um nicht zu sagen: Fehler, der Umstand vielmehr begründet zu haben, daß man hier von Anfang eben wieder klüger als Meister Wagner und sein Baumeister Brückwaldt bauen zu müssen vermeinte. Der bekannte „mystische Abgrund" ist hier nämlich als ein solcher nur sehr bedingungsweise anzuerkennen; es fehlt zwar nicht die starke Vertiefung und die partielle Verdeckung des Orchesters durch eine gewölbte Schalldecke, aber es fehlt der starke Einbau noch zu beiden Seiten des Bühnenrahmens — jener Hohlraum an Stelle des Proszeniums vor der ersten Sitzreihe mit Vorkulisse, welcher das Tonmeer entsprechend ausströmen, sich sammeln und verschmelzen ließe, damit aber zugleich den Sänger auf der Bühne droben stimmlich noch mehr entlasten würde, was hier noch keineswegs in der wünschenswerten Weise erreicht zu sein scheint. Eben dieser dunkle (Bayreuther) Proszeniums-Hohleinbau, er besäße noch außerdem zwei, mit Nichten zu unterschätzende Vorzüge für die Darstellung des Bühnenbildes. Dadurch, daß er einen dunklen Raum zwischen Szene und Zuschauerraum bei offener Gardine beläßt, entrückt er gleichsam das Bühnenbild dem Auge des Beschauers in eine idealere, wie traumhaft erscheinende Sphäre, indem er es gleichzeitig doch wieder wie mit einem dicken, schwarzen Striche besonders umrahmt und so ungleich plastischer für das Auge als ein Ganzes heraus hebt. Das hätte man an zuständiger Stelle nicht in den Wind schlagen sollen, nachdem es Wagner selbst doch so klassisch (Bd. IX, S. 401 der „Ges. Schr.") beschrieben und aesthetisch klar durch die That ja doch einmal bewiesen hat!*) Im Übrigen darf aber weder

*) Auch sonst vgl. die sehr instruktive „technische Betrachtung" eines gewiegten Kenners wie *Adolphe Appia:* „Der Saal des Prinzregenten-Theaters" — Münchner „Gesellschaft"; Jahrg. 1902, Heft 15/16.

der Kritiker, noch (erst recht) der Aesthetiker bei solchen Anlässen jemals ganz vergessen, strenger Psychologe auch zu sein. Wir kennen bisher leider schlechterdings noch kein anderes, nach diesem vernünftigen System erbautes Haus als das Bayreuther; eben diese „Kenner" stellen daher ihre Ohren unwillkürlich zu sehr auf jene Gewohnheit ein, je direkter sie vielleicht gerade von dort her kamen. Wiederum ist uns Münchnern von unseren heimischen Sängern und dem hiesigen Hoforchester der Zusammenklang bislang nur aus dem alten Königlichen Opernhause wohl vertraut. Was Wunder also, wenn uns im derzeitigen Rahmen gar manche Stimme nun wie neu und selbst fremd erst erklingen will, je mehr eben auch in einem solchen Neubau zunächst alles gern noch unorganisiert, unvermittelt, wie hart und stumpf ertönt, vergleichsweise „frisch angestrichen"-ungewohnt auch an unser Gehör noch schlägt. Wer wird hier aber gleich die objektive Akustik zum Sündenbock machen und annehmen, daß nicht eher unser subjektives Gefühl das Karnickel in dieser Frage spiele! Ich saß am selben Abend auf ganz verschiedenen Plätzen — immerhin nur der linken Seite, und kann meinerseits fest stellen, daß die akustischen Verhältnisse in den ersten Reihen unten so weit ganz günstige waren, während es allerdings oben stellenweise etwas zu wider hallen schien, da und dort auch einmal am rechten Ausgleich, einer befriedigend weichen Verschmelzung zwischen Gesangsstellen und Instrumentalbegleitung noch gebrach. Wirklich störend jedoch wurde es an keinem von beiden Orten. „Darum so komme ich zum Schluß": daß das Ganze man erst sich einleben, sich akkomodieren und assimilieren, so zu sagen erst einmal bequem „anrauchen" lassen muß! *Vederemo.*

* * *

Nun aber folgt die Kehrseite der Medaille. Wie, wenn jetzt auf ein Mal hier zu Lande niemand mehr Wagner anders genießen wollte als in diesem einzig zweckmäßigen Theaterbau ohne Logen? Wie, wenn die Löwen, welche schon einmal Blut geleckt, d. h. unsere verehrlichen Sänger, die hier vom Orchesterklang nicht mehr

wie bisher übertönt werden, künftig ihre Stimmen auch dem entsprechend schonen und ganz begreiflicher Weise dann nur mehr unter dieser allein vernünftigen Bedingung singen möchten? Und wie, wenn am Ende gar unsere Herren Hofmusiker im alten Hause zu streiken beginnen, da sie sich dort zu den körperlichen Anstrengungen der Wagner-Oper im Sommer nicht auch zugleich die leiblichen Bequemlichkeiten der Kunstausübung in Hemdärmeln ohne Hemdkragen, mit dem erquickenden Zwischentrunke daneben, gestatten können? — Was dann? „Nun, dann eben um so besser!“ ... rufen da schon einige übereifrige Wagner-Enthusiasten, die ja hier zu München bekanntlich nicht aussterben. Allein, glaubt man wohl, daß dann noch der horrende Eintrittspreis von 20 Mk. das ganze Jahr hindurch würde fest gehalten werden können? Und wenn nicht, wo in aller Welt bleibt alsdann der v. Possart'sche Geschäftskalkül (bei nur 1100 Sitzen) für unsere stark „engagierte“ Königl. Kabinets-Kasse?!

* * *

Mein Resumé über die besondere Aufgabe, Weihe und Würde eines solchen „Festspiel-Hauses“, wie dieses „Prinzregenten-Theaters“, — also, daß man sich daran auch in der That so recht erfreuen könnte, es würde sonach frank und frei hier zu lauten haben: Nicht Festlegung dieser Bühne abermals nur auf den Namen „Wagner“, wohl aber edelster, wahrhaft kunstsinniger Wettbewerb mit dem Bayreuther „National-Theater“ in ganz anderen, nämlich in allen den Dingen, mit denen sich zu befassen, Bayreuth über wichtigeren Fragen und nächst liegenden Forderungen in absehbarer Zeit nicht denken kann, und offenbar auch nicht denken mag. Also: klassische, wie auch besonders sich eignende moderne, Schauspiel-Vorstellungen — vor Allem mit Calderon-, Shakespeare-, Lessing-, Schiller-, Goethe-, Kleist-, Grillparzer-, Hebbel-, Ludwig-, Wilbrandt-, Greif- u. a. Abenden, selbst Wilhelm Weigands „Renaissance“- Dramenzyklus und sein prächtiger „Florian Geyer“ nicht ausgeschlossen; klassische Opernaufführungen wiederum — in Gluck-, Mozart-, Beethoven-, Weber-, Marschner-, Berlioz-, Cornelius-, Ritter-, Götz- und Wagner-Zyklen; gelegentlich Liszts

„Heil. Elisabeth", Philipp Wolfrums „Weihnachts-Mysterium" oder dergl. in szenischer Darstellung auf dieser feierlichen Bühne. Dazu — und nicht zuletzt: ein „Heim" der jungen musikdramatischen Kunst, die ein solches Theater des Ernstes und der Stilgröße zur entsprechenden Eindrucksfähigkeit doch schon voraus setzt: Strauß' „Guntram", Weingartners „Wiedergeburts"- Trilogie und „Orestes", Pfitzners „Armer Heinrich" und „Rose vom Liebesgarten", d'Alberts „Kain", Schillings' „Orestie" („Ingwelde", und vielleicht auch „Pfeifertag"), Taubmann-Ehrenfels' neue „Chordramen", Thuille's, Humperdincks, Sommers, Jos. Reiters, selbst Ad. v. Goldschmidts in diesem Sinne bedeutsamere Werke. — Ich dächte, das wäre so eine Speisenkarte, die auf viele Jahre hinaus zu reichte und auch immer von Neuem wieder den Anreiz auf Gaumen und Magen der „Interessenten" verbürgte, wenn denn schon einmal die „Attraktion" im Vordergrunde solchen Interesses stehen soll. *Dixi, et salvavi animam meam* — eine hungernde Menschenseele.

Moderne „Orestien“

(1902)

So singend, tanzen sie den Reigen,
Und Stille, wie des Todes Schweigen,
Liegt über'm ganzen Hause schwer,
Als ob die Gottheit nahe wär'.“
Schiller, „Kraniche des Ibykus“.

In eben jener Zeit, da ich die nachhaltigen Eindrücke der Münchner „Orestie“-Aufführung in und mit mir zu verarbeiten hatte, fiel mein Blick zufällig auf eine Besprechung der Rohde-Biographie in der wissenschaftlichen Beilage zur „M. Allg. Ztg.“ Und ich las hier u. a. die folgende Stelle:

„Nietzsche's ‚Geburt der Tragödie‘ . . . vorläufig sollte sie ein Prüfstein werden für den Philologen Rohde, wie nicht minder für den Menschen. Denn „. . . aus dem Geiste der Musik‘ ist die Fortsetzung des Titels; damit ist gesagt, daß auch das ganze Schriftchen aus dem Geiste der Musik verstanden werden wollte. Und das war sein gutes Recht. Ist es an sich ein wahres Wort, daß, wem das Reich der Töne verschlossen ist, dem für die halbe Seelenwelt das Verständnis fehlt, so gilt es erst recht der hellenischen Antike gegenüber, die wie kein anderes Volkstum die Macht der Musik zu empfinden und als zeugende Quelle für Stimmungen, Ahnungen, Gestaltungen zu würdigen verstand. Mit dieser Erkenntnis hat niemand in dem Maße Ernst gemacht wie Nietzsche: sie ist es, die in seinem Buche als unverlierbarer Kern durch den Schleier der Erscheinung hindurch schimmert — in dem denn freilich manches verbesserungsbedürftig erscheinen mag. Rohde war innerhalb der Philologenzunft einer der Wenigen, der es begriff; und was er als Gelehrter begriffen, das mußte er als Freund vertreten. „Ich konnte

nicht anders', schrieb er zu seiner Rechtfertigung an Otto Ribbeck; ,ich konnte es nicht stillschweigend ansehen, wie mein Freund, den ich liebe, dessen Wesen ich mit dem Verständnis des Herzens durch und durch verstehe, von seinen Fachgenossen, wie ein Verbrecher, mit scheuem Stillschweigen bestraft und mit Kot beworfen wurde.'"

Das ist nun eine sehr verheißungsvolle, gar beziehungsreiche Einleitung auch gleich für die ernste aesthetische Betrachtung, zu der wir uns soeben anschicken — zumal wenn wir bedenken, daß es gerade der Pfortenser Schulkamerad und engere „Fachgenosse" Dr. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff sein sollte, gegen dessen Pamphlet „Afterphilogogie" sich Erwin Rohde damals zur Verteidigung seines Freundes Nietzsche mit einer Widerschrift wenden zu müssen glaubte: Rohde — der selbe, der mich persönlich (im Sommer 1884, zu Tübingen) entscheidend auf Nietzsche hin gewiesen hatte; Rohde, dessen gehaltvollen Werken wir ja doch auch eine so tiefe Einsicht in das Wesen des griechischen Geistes ganz im Allgemeinen verdanken, daß selbst ein Organ wie die „Insel" die Neu-Ausgabe seiner Schriften kürzlich begrüßen konnte mit den freudig anerkennenden Worten: „Wenn einer unter den neueren Philologen im Stande ist, unserer immer wieder erwachenden Sehnsucht ein Bild der hellenischen Kultur zu geben, so vermag dies Rhode, der in einem Aufsatz aus dem Jahre 1872 diesen Satz schrieb: ,Die Zivilisation erhält sich und führt ihr unbegreiflich künstliches Dasein nur vermittels einer immer vollständigeren Isolierung jeder Kraft des Geistes und Gemütes; von ihrer raffinierten Barbarei kann uns nur eine Kultur erretten, welche in ihr Leben die harmonische Bethätigung aller höchsten menschlichen Fähigkeiten im Kunstwerk aufnähme, nicht als eines frivolen Luxus träger Übersättigung, sondern als die höchste Weihe eines durchaus edlen Daseins.'" Und heute jubelt also gerade jenem Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, seinem geistigen Antipoden, unser gesammtes, an Nietzsche doch getränktes, Litteratentum wie als dem berufenen Übersetzer und Mentor zur „Antike" vorlaut zu?! Es beruft sich auf ihn und schlachtet ihn feuilletonistisch gründlich aus — so zwar, daß Karl Kraus in seiner „Fackel" die Herren Kollegen mit dem „großen" und dem „kleinen" Wilamowitz, wie man dort schon ein-

mal zu sagen pflegt: geradezu „frozzeln“ konnte! Ja, ein getreuer „Wagnerianer“ wie Max Schillings verbündet sich sogar enger mit diesem „Professor“ Wilamowitz,*) und nicht mit dem Wagnerianer“ Hans von Wolzogen (vergl. dessen in der Reklam'schen Universal-Bibliothek seinerzeit erschienene Aeschylos-Übertragungen), um uns den Geist althellenischer Klassik „stylgerecht“ lebendig zu machen! Da muß es doch offenbar irgend wo in unserer „Kultur“ nicht recht „stimmen“, irgend ein Defekt und tiefer, klaffender Zwiespalt vorhanden sein, den es einmal aufzusuchen gilt, um hinter seine Vordergründe zu kommen.

Zwar, Eines dürfen bezw. müssen wir ohne Weiteres anerkennen: es giebt auch in des mehrfach Genannten grundgelehrten „Vorreden“, „Erläuterungen“ oder „Nachworten“ zu seinen Aeschylos-Übersetzungen eine Menge vortrefflicher und scheinbar auch sehr einleuchtender Gedanken, die beinahe schon stutzig machen und an Friedrich Nietzsche's späteres Wort erinnern könnten: dem guten Wilamowitz würde es wohl inzwischen selber leid geworden sein, sich damals also kompromittiert, will sagen: für alle Zeit derart unsterblich — gemacht zu haben. Prof. von Wilamowitz-Moellendorff spricht da nämlich von der auf preußischen Schulen gezüchteten „Halbbildung, die weder die ganze Wissenschaft erfassen kann, noch die Hoffart des Bildungsphilisters (!) fahren lassen mag“; sodann von der Notwendigkeit einer Erläuterung für den modernen Leser, und wie seine Übersetzung mindestens so verständlich sein wolle, als es den Athenern ihr Original gewesen. Allein, er geht unseres Erachtens nun einmal just den umgekehrten und verkehrten Weg, um diese höhere Absicht zu erreichen, wenn er, statt den modernen Menschen zum Griechentum nun zu bekehren, d. h. systematisch zurück zu erziehen, dieses vielmehr einfach „modernisiert“. Vermögen wir denn wirklich solches antike Wesen heute einzig nur mehr in der Korruption durch das „Moderne“ zu genießen — so etwa, wie wir die japanische Kunst lediglich in europäischer Stilverderbnis

*) Vgl. auch noch R. Wagners vernichtende Kritik seiner Schrift und Charakteristik seiner Persönlichkeit in dem denkwürdigen Offenen Brief „An Friedrich Nietzsche“ (Bd. IX, S. 350—358 der „Ges. Schr.“).

zu ertragen scheinen und das lautere Gold bekanntlich auch nur in der Legierung verwerten können? Und zudem müssen wir bei ihm leider noch ein Wort aufgreifen, das alle unsere Hoffnungen vollends darnieder schlägt und ganz grausam nun zu Nichte macht — jenen schlimmen Satz: „Schließlich würde ich es für feige halten, wenn ich es hier nicht ausspräche, daß die griechische Kulturgeschichte von Jakob Burckhardt, nach der mancher leicht greifen könnte, für die Wissenschaft nicht existiert ... Das Griechentum Burckhardts hat ebenso wenig existiert wie das der klassizistischen Aesthetik, gegen das er vor fünfzig Jahren mit Recht polemisiert haben mag.“ Nun gut, wir schätzen und achten den Mut an einem Manne, der das, was er meint, freimütig auch ebenso auszusprechen wagt — aber „unser Mann“ kann dieser nach solchem Bekenntnisse nun und nimmer mehr sein!

Warum gerade Nietzsche es für uns werden soll und auch sein kann, will ich danach gerne noch erklären. Schon vor zwei Jahren schrieb ich („Moderner Geist rc.“) in diesem Betrachte: „Vor Allem ward Nietzsche als genial begeisterter Anwalt der Antike unzweifelhaft zum Winckelmann des 19. Jahrhunderts. Wie jener für seine, so entdeckte er gleichsam für unsere Zeit die Griechen neu wieder (ja eigentlich jetzt erst als ein Ganzes). Freilich, mit einem entscheidenden Unterschiede und in einem höheren Sinne. Wo nämlich jener noch vorzüglich das Apollinische am Griechentum, als ‚ruhige Plastik und edle Einfalt‘, preisen konnte, da ergriff ihn gerade das Dionysische als ein Neues daran.*) Das Land der Griechen mit einer Musik-Seele suchend, fand er statt des heiteren Optimismus eines edlen Maßes und der

*) Im Gegensatze z. B. zu unserer herkömmlichen Auffassung von der „ruhigen Schönheit“ des Griechentumes nimmt Nietzsche von Heraklits „Streit ist der Vater der Dinge“ den Ausgangspunkt seiner Betrachtung und sagt daher auch in dem so sehr wichtigen Entwurf über „Homer als Wettkämpfer“ u. A.: „Warum jauchzte die ganze griechische Welt bei den Kampfbildern der Ilias? Ich fürchte, daß wir diese nicht ‚griechisch‘ genug verstehen, ja daß wir schaudern würden, wenn wir sie einmal griechisch verstünden“ ... „Die Grausamkeit des Sieges ist die Spitze des Lebensjubels.“

schönen Harmonie einen ‚tragischen Pessimismus‘ der erhabenen Überfülle und Stärke, der überströmenden Gesundheit, als eigentlichen Kern ihrer dramatischen, vorsokratischen Höhenkultur — die Thore zu einer ganz fremden, bisher völlig unbekannten Welt mit einem Male gewaltig vor unseren Augen auf reißend und Probleme nun offenbarend, von deren Vorhandensein unsere Philologen und Altertumsfreunde bislang sich noch nicht das Geringste hatten träumen lassen. In solcher Grundverfassung seiner hoch gestimmten Seele wurde er alsdann zum größten, tiefsten und bedeutendsten ‚Wagnerianer‘ der Zeit, den wir überhaupt besessen haben.“ — Ganz in diesem Sinne nun aber auch spricht Nietzsche selber sich in seinen tiefen Bemerkungen zu den „Choephoren“ (Nachlaß; Bd. X, S. 444 flg.) 1872 bereits, wie folgt, deutlich aus:

„Es wäre also die Aufgabe gestellt, Aeschylos als plastischen Komponisten zu verstehen, sowohl in der plastischen Bewegung einer einzelnen Szene, als in der Gesammt-Folge der plastischen Kompositionen im ganzen Kunstwerk. Dabei wäre das Hauptproblem, die plastische Benutzung des Chores zu verstehen, sein Verhältnis zu den Bühnenpersonen: sodann die Beziehung der plastischen Gruppe zur Architektur. Hier öffnet sich uns ein Abgrund künstlerischer Kräfte — und der Dramatiker erscheint mehr denn je wieder als der Gesammtkünstler.“ „Der Tragödiendichter muß jedenfalls auch für die plastischen Gruppen und Bewegungen seiner Schauspieler Vorschriften gegeben haben: und daß er dies that, erkennen wir aus der Symmetrie der Verszahlen, die sich nur an plastischen Bewegungen verdeutlichen lassen. Im Allgemeinen steht der Schauspieler, während er spricht: durch einzelne Schritte scheidet er gleiche Gruppen von Versen ab. Jedenfalls gehört sein ganzes Gebahren mit unter den Begriff Orchestik, und der Chorodidaskalos, das heißt ursprünglich der Dichter, hatte auch für ihn alles auszudenken und vorzuschreiben.“

Nietzsche notiert außerdem noch a. a. O.: „Alles ist Musik, es giebt nicht nichtgesprochene und gesprochene Partieen, alles gesungen. Auch die Orchestik hört nie auf. Das Unheimliche (mit Benutzung der Nachmittags-Schatten)*). Strenge

*) NB. eine ganz eminent lichtvolle Bemerkung, die auch für das im Freien spielende Oberammergauer Passionsspiel genau wieder zutrifft! D. Ref.

des Mythus im Einklange mit Plastik und Musik." Und er konkludiert gelegentlich seine Auffassungen und Empfindungen in nachstehendem, das Ganze zusammen fassenden Texte:

„Ich will mit dem Bekenntnis anheben, daß es mir sehr schwer geworden ist, in Betreff der griechischen Tragödie zu einer reinen und ursprünglichen Empfindung zu gelangen, die wirklich die Tragödie als Kunstwerk berührt, zu einer Empfindung, die ich vor Allem ‚ehrlich' nennen möchte. Von vorne herein ist nämlich jetzt alles dazu angethan, daß der junge Mensch, begierig, nun endlich in eine so grenzenlos berühmte Wunderwelt hinein zu blicken, in das Netz einer als unehrlich zu bezeichnenden Wunderwelt verfalle. Er verbirgt sich ängstlich den kühlen, befremdlichen und fast peinlichen, ersten Eindruck: denn er möchte um jeden Preis das lieben, dessen Triumphgesang aus dem Altertume her bis zu diesem Moment um ihn her erschallt . . . Dagegen beginnt jene ehrliche Empfindung mit dem Eingeständnis eines ungeheuren Defektes und einer deshalb nur bedingten Bewunderung. Der Defekt ist selbst größer, als wenn wir uns etwa vor einem Trümmerhaufen eines Tempels finden und aus wenigen Säulenresten den Eindruck ganzer Kolonnaden zu erraten suchen. Denn wir haben zuletzt gedrucktes Papier vor Augen, an Stelle der Wirklichkeit jener Tragödie. Wir müssen uns den Griechen dazu supplieren, den Griechen in der vollendeten Äußerung seines Lebens, als tragischen Schauspieler, Sänger, Tänzer, den Griechen als einzig anspruchsvollen künstlerischen Zuschauer. Wenn wir aber das vermögen, den Griechen selbst hinzu zu denken, so haben wir auch beinahe die antike Tragödie aus uns neu erzeugt. Das eben ist die grenzenlose Schwierigkeit: wo soll der moderne Mensch anfangen, griechisch zu denken, wann soll er enden? In Wahrheit ist der Weg, nachdem man sich jenen Defekt deutlich gemacht hat, sehr schwer zu finden. Nur analoge, fast griechisch zu nennende Erscheinungen unserer Welt können uns jetzt weiter helfen: wie das Gleiche immer nur vom Gleichen und am Gleichen erkannt wird. So pflegt der bessere Teil unserer gegenwärtigen Gelehrten Goethe zu benutzen, um von ihm sich zu den Griechen geleiten zu lassen; Andere nehmen Rafael zu Hilfe. Ich halte mich an die Erfahrungen, welche ich Richard Wagner verdanke . . ."

* * *

Gehen wir erst von diesen und ähnlichen Vorbetrachtungen zu unserem Thema einmal aus, so wird sich eine ganz fatale Erscheinung vor Allem ergeben — die Absicht mag im Übrigen so

edel sein, als sie will, das künstlerische, litterarische und gelehrte Vermögen so beträchtlich, als es in diesem Falle ganz ohne alle Frage wirklich war. Der systematische viel verschlungenen Chorlyrik, dem meisterhaft vom Dichter angelegten polymetrischen Gebilde und seiner musikalischen „Unterströmung“ nämlich wird die willkürliche Linie moderner Melodramatik nur zu oft, für ein feineres, aesthetisches Gefühl, durchkreuzend arg zuwider laufen: diese beiden Polyphonieen gehen eben nicht zusammen, und jene horizontale Symmetrie deckt sich zumeist nicht mit dieser vertikalen Harmonie, jene „Rezitation“ nicht mit dieser „Phrasierung“ — die streng gemessene, reich bewegte „Orchestik“ der Alten ist zu einer freien, mehr schablonösen Choreographie der modernen Bühne vereinfacht und hier gleichsam verdünnt worden vor unseren Augen.*) Schiller, in seinem denkwürdigen Vorbericht über den „Chor“ zu der „Braut von Messina“, sagt u. a.: „Wenn ich bei Gelegenheit der griechischen Tragödie von Chören anstatt von einem Chore sprechen höre, so entsteht mir der Verdacht, daß man nicht recht wisse, wovon man rede.“ Kein Vernünftiger wird nun zwar bei dem hohen, durch die ernst gesinnte „Wagner-Schule“ hindurch gegangenen Bildungsgrade des Komponisten Schillings irgend wie vermeinen, daß bei ihm letzteres etwa der Fall sein könnte. Allein es steht nicht ohne Weiteres bei diesem Meister (so wenig, wie bei uns selbst und unserem Empfinden), jenen

*) Man lese hierzu die überaus feinsinnigen und belehrenden Erörterungen Dr. Paul Marsops zu diesem Thema, erschienen unter der Überschrift „Die antike Tragödie und der Musiker“ in der wissenschaftlichen Beilage zur „M. Allg. Ztg.“, Jahrg. 1901 Nr. 23; hier besonders die Stelle: „Das ganze Geschick eines griechischen Drama's liegt nun darin beschlossen, daß jene wesentlichen Unterströmungen von dem, der das Ohr dafür hat, wohl Szene für Szene, Vers für Vers, intuitiv wahrgenommen werden, doch in Anbetracht unserer lückenhaften, wenn nicht völlig unzureichenden Kenntnisse vom Verhältnis der Musik zur Poesie in der alten Tragödie, und in Ansehung unseres heutigen, um die Entwicklungsspanne der Jahrtausende von der Antike geschiedenen Welt- und Musik-Empfindens nicht einmal andeutungsweise (?) vernehmbar gemacht werden können“ . . . und: „Wer den polymetrischen Aufbau zerstört, der giebt nicht etwa einem alten Meister ein neuzeitliches Gewand, sondern der legt die Axt an die Wurzel des Kunstwerks.“

antiken Ideal-Chor auch musikalischerseits zum Leben wieder auf zu erwecken. Und man besehe sich recht genau einmal das große Finale des III. Teiles der „Orestie" in dieser Schillings'schen „Vertonung", um sich zu fragen, ob nicht doch etwas von jenen Schiller'schen Opern-Chören hier mit an- und zuweilen heraus geklungen hat. Das Beste, was wir in den früheren Partieen des Werkes bei solch' meisterlich-delikater Ausstattung mit Musik noch erleben können, das Günstigste, was der Komponist selbst an „Anpassung" zu erreichen und uns zu bescheren vermag, ist eine Art Antuschung der dichterischen Grund-Zeichnung mittels leichter, homophon-melodischer Tinten, die übermalende Hebung und Ausfüllung der gegebenen Handlungs-Linie durch instrumentale „Dekorative" als bescheidene, fein-künstlerische Zuthat. Soll aber die Kunst der Musik im antiken Drama derart erst die Folge sein und nicht vielmehr schon den Urgrund abgeben, aus dem das Ganze, als aus seinem natürlichen Schoße, hervor wächst? Soll sie wohl geboren werden oder selber zeugen? Haben wir nicht vernommen, und auch als unser Bekenntnis geradezu angenommen, daß das altgriechische Drama aus der steten „Orchestik" hervor zu blühen habe, „aus dem Geiste der Musik" heraus bereits empfangen worden sei? — den es also vorerst zu rekonstruieren gälte, dem zuvor eine kongeniale Renaissance zu Teil werden müßte, ehe sich an dieses ungeheuerliche Wagnis mit einiger Aussicht auf Erfolg gehen ließe. Und welches wiederum wäre dann wohl dieser „Geist der antiken Musik"?

Ich muß gestehen, daß ich ketzerisch genug bin, ihn für ungleich wertvoller einzuschätzen und die Kulturstufe der alten Tonkunst überhaupt weit höher zu nehmen, als wir dies mit unserer „modernen" Aufgeklärtheit, im Bewußtsein unseres „so herrlich Weit-Gebracht-Habens", gemeinhin-„zünftig" zu thun pflegen. Möglichst geringschätzig oder doch fragwürdig von Art, Wesen und Wert altgriechischer Musik zu reden und zu denken, gehört ja gleichsam zum guten Ton unter unseren Philologen, Archäologen, Musik-Theoretikern wie -Historikern. Dieser Auffassung aber vermag ich für mein Teil in keiner Weise zu folgen. Vielmehr, ich meine sogar: jene Musik müsse unendlich viel reicher und unge-

bundener in allem Rhythmischen, Periodisch-Metrischen des deklamatorischen Melos, wie ganz sicherlich auch im Instrumentalen schon gewesen sein — reicher zum Mindesten, als wir dies bis jetzt noch Wort haben wollen; und sie muß eine weit größere Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in den Tongeschlechtern, feinere Unterschiede in den melodischen Tonstufen aufgewiesen haben als selbst unsere „moderne“ Tonkunst, die bekanntlich blos zwei, günstigen Falles drei „Tongeschlechter“ und lediglich die Halbtöne der temperierten Chromatik kennt, wo die Griechen offenbar doch, Vierteltöne klar mit dem Gehöre zu konzipieren, sehr wohl befähigt waren*) — man braucht ja nur einmal ernstlich an das zu denken, was bei ihnen theoretisch „Enharmonik“ hieß, also sicherlich auch praktisch sehr wohl geübt und verwertet wurde. Und zwar schöpfe ich diese meine Anschauung von den Dingen aus mancherlei „guten Gründen“, nicht etwa nur aus vagen Annahmen oder besonders regen Phantasie-Motiven. Gewiß! Das, was sich bisher, ausgegraben, vorgefunden hat an brauchbarem Beweismaterial für ein Tonsystem, oder was an bestimmten Musikstücken bis auf uns herauf gekommen und noch erhalten ist, bleibt vorerst wenig und gering genug, um darauf große Paläste aufzubauen. Indessen, was bisher zu Tage gefördert worden ist, braucht ja nicht auch das einzig Dokumentarische für alle Zeit zu bleiben — wer weiß denn, was uns im Schoße der Zukunft aus diesem Gebiete zur Entdeckung noch alles vorbehalten liegt? Zudem hat man sich den Weg zur Erkenntnis meines Erachtens stets nur immer verlegt und versperrt, indem man solche rudimentäre „Hymnen an Apoll“ oder dergl. (wie seinerzeit an der „Hochmutsschule für Musik“ zu Berlin) durch eine Verbrämung mit „temperierter“ Harmonik und „moderner“ Instrumentation — zu allgemeinstem Erlaben daran — besonders mundgerecht, will sagen

---

*) Dieser „Viertelton“, als moderner Fortschritt in der Musik zu einem neuen Tonsysteme hin, läge heute wahrscheinlich auf dem Wege einer kühnen Vereinigung von antiker Tonleiter mit moderner Chromatik. Einzig bei Max Reger und Gustav Mahler, weniger bei R. Strauß, habe ich Ansätze zu einer solchen Kombination bisher wahrzunehmen vermocht.

für unser Ohr erst genießbar zu machen suchte: jedenfalls das allerthörichteste Unterfangen, welches man hierbei nur einschlagen konnte! Und schließlich darf doch auch die ernste Gewissensfrage nahe liegen: Glaubt man wohl, daß — wenn wir heute das Geheimnis jener Generalbaß-Bezifferungen der älteren Meister, Mangels der strikten Erhaltung einer guten „Tradition" (und diese ist ja schon schlecht genug geworden, wie der Streit: Rob. Franz — Chrysander etc. seinerzeit zur Genüge auswies), nicht mehr kennten — glaubt man, sage ich, daß man in unseren Tagen, bei Ausgrabung solcher Bezifferungs-Hieroglyphen und harmonischer Formeln über nur einem Notenkopfe, diese Angaben dann wohl als reiche Harmonik oder gar als polyphone Ausgestaltung noch wieder erkennen und nicht vielmehr als dürftigste Mono- und Homophonie allein nur mehr verstehen und auch empfinden würde? Ein Rob. Franz hatte noch den Schlüssel zu diesen Geheimnissen und „Rätseln mit sieben Siegeln" in der Hand; er wußte dieses tote Material durch imitatorische und figurative, kontrapunktisch-freie Ausgestaltung „kongenial" einst zu beleben; ein Chrysander schrieb trockene Akkordfolgen, die oft ganz gräulich klingen und noch abscheulicher fortschreiten; steifleinene „Koloraturen" und bedenklich nüchtern abfallende „Kadenzen" — beim Teufel war der Spiritus!

Immer wieder muß ich bei Behandlung dieser heiklen Materie an meinen verstorbenen Universitätslehrer Prof. Philipp Spitta in Berlin denken, der gerade hierin merkwürdig klar gesehen und bewundernswert überzeugend danach seine Anschauung von den griechischen Dingen kund gegeben hat. In entsprechenden Vorlesungen pflegte er nämlich nachdrücklichst darauf hin zu weisen: wie sehr doch die alten Hellenen das Volk des vollendetsten Ebenmaßes gewesen seien und wir an ihrer Kunst und Kultur den harmonischen Ausgleich der Kräfte zu einer idealen „Totalität" gerade zu begreifen hätten; stehe dies aber als Axiom erst einmal fest, so folge mit strenger, logischer Konsequenz, daß auch ihre Musik im tragischen Drama einen durchaus adäquaten, höchsten Grad der Vollkommenheit bereits eingenommen haben müsse, wenn wir diese Tragödie schon dichterisch zu einer so idealen Stufe der

Kultur-Offenbarung bei ihnen doch entwickelt sehen dürfen. Und ich glaube wirklich, dieses Argument erscheint geradezu schlagend; das will heißen: wir thun gut daran, lieber weiter zu forschen und nachzugraben, als hochmütig hier einfach abzusprechen.

Aber nicht nur aus solchen „produktiven" Analogie-Schlüssen oder gelegentlichen Anregungen eines Mißlungenen und Verfehlten wollen wir unsere Ansichten hierüber schöpfen, wir stützen diese auch noch ganz exakt auf das positive, psycho-physiologische Experiment neuerer Musik-Aesthetik der Erfahrung-Thatsachen, wie nächst dem auf die Autorität neuerer metrischer Forschungen unserer streng philologischen Wissenschaft. So beschrieb zumal mein hochgeschätzter Studienfreund und Fach-Kollege Dr. Max Steinitzer bereits 1885, in seiner überaus wertvollen Münchner Doktor-Dissertation „Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen" (S. 56), eigene Studien und einläßliche Versuche auf diesem Felde ebenso interessant wie zudem aufschlußreich für unsere besonderen Zwecke — und ich darf ihm an dieser Stelle heute versichern, daß ich einige Jahre später, als ich unter Prof. H. Bellermann in Berlin Kontrapunkt ausschließlich nur mehr in den alten, so genannten „Kirchentönen" zu denken, längere Zeit mich angehalten sah, seine persönlichen Eindrücke vielfach nur bestätigt finden konnte.

Dr. Steinitzer also schildert a. a. O. den instruktiven Hergang der Sache wörtlich folgendermaßen:

> „Es gelang mir, bei einige Zeit hindurch fortgesetzter Übung und Fernhalten von harmonischer Musik, allmählich die Intervalle als rein melodische, ohne Beziehung zum Harmoniesystem, aufzufassen, — also die Versetzung in eine rein monophone Auffassung. Diese Musik ist eine vollständig, ihrem Wesen nach, andere: die Intervalle verlieren im Allgemeinen ihre Charakteristik ... die Fortschreitung von halben Tönen verliert den eigentümlichen Charakter, den sie durch ihre Beziehung zum harmonischen Systeme bekommt; mit dem letzteren ist zugleich die Vorstellung von Tonart und Dualismus der Tongeschlechter aus dem Bewußtsein eliminiert. — Diese Musik hat dadurch einen großen Reiz, dessen die unserige gänzlich entbehrt; indem jeder Ton nur in seiner absoluten Tonhöhe, nicht in seiner relativen, als Intervall eines Akkordes, von irgend

einem Grundtone aus, aufgefaßt wird, begleitet diese Musik ein Gefühl, eine Vorstellung von einer Fülle des Unbestimmten, das in jedem Tone liegt ... ich war eben bis dahin nicht gewohnt, in einem Tone diese Fülle möglicher Beziehungen dunkel vorzustellen, sondern nur die wenigen nahe liegenden, die er nach unserem harmonischen System hätte haben können. Nachdem ich mich eine Zeit lang in der reinen Monophonie bewegt, und mein Gefühl darin fest geworden war, führte ich Oktaven, Quinten und Quarten ein, wobei die rein melodische Auffassung keinen Schaden litt ... Hierauf beobachtete ich jedoch an mir selbst eine Erscheinung, die mir ebenso überraschend als wichtig war, indem ich sie nie für möglich gehalten hätte: einen Widerwillen gegen die Terz, die ich nicht mehr als befriedigend empfinden konnte. Die Ergänzung (durch sie) war also etwas dieser Art von Musik Fremdes, Störendes ... In den nicht ‚ergänzenden' Intervallen giengen die beiden Stimmen selbständig neben einander her; mit dem Eintritte der Terz, wenn er nicht rasch wieder vorüber gieng, war diese Freiheit in störender Weise aufgehoben ... Ich konnte mir also recht gut denken, daß die Griechen, selbst wenn sie außer der so genannt phythagoreischen, mangelhaft konsonierenden Terz (64 : 81) noch die reine kannten — was bei den Instrumenten ohne Tonlöcher selbstverständlich ist, da die Terz hier nicht künstlich, sondern natürlich entsteht —, sie diese doch nicht als Konsonanz empfinden mochten, oder die phythagoreische, weil minder ‚ergänzend', ihr vorzogen. — Endlich trat an die Stelle der geradezahlig symmetrischen Periodissierung unseres (rhythmischen) Systems in der rein melodischen Musik bloße Phrasierung, Zäsuren zwischen beliebig langen Gliedern" ...

und damit naturgemäß also auch im Rhythmischen wieder eine große Fülle reicher, ebenso neuer wie beweglicher Möglichkeiten des metrischen Grundbaues, der rhythmischen Gliederung und Gestaltung. Wahrlich, dieser junge Forscher scheint mir dem Ideale altgriechischer Musik zuversichtlich viel näher gekommen als alle die, welche das lautere, unverfälscht reine Gold jener antiken Ton-Sprache mit unserem neuzeitlichen Harmonie-Empfinden oberflächlich-praktikabel stets nur „legiert" haben wollen! Und ich glaube wirklich: wir haben nicht das geringste Recht, die Musik unserer griechischen Altvorderen der arischen Rasse: dürftig, armselig, kaum der Rede wert zu nennen, ehe wir nicht selbst, „voraussetzungslos" und lernbereit, auch diese „Schule des Ohres" gewissenhaftest an uns durchgemacht haben, zu

jenem freieren Tonempfinden und jener ganz ungewohnten Tonvorstellung selbst wieder hindurch gedrungen sind.

Dr. Steinitzers letzte Bemerkung aber, vom Unterschied auch im Rhythmischen bei unserer abendländischen Tonkunst, bringt uns überdies noch auf eine wichtige, Grund legende Beobachtung unsres „klassischen" Philologen Friedrich Nietzsche, welche sich (aus dem Jahre 1888) aufgezeichnet findet in dessen „Nachlasse" (Bd. X, S. 441 flg.) und hierselbst in Übereinstimmung mit „Briefen" (Bd. I, S. 398 flg.), auszüglich wenigstens, denn also lautet:

„Unser Rhythmus ist ein Ausdrucksmittel des Affekts: der antike Rhythmus, der Zeit-Rhythmus [nicht „Wort-Akzent"], hat umgekehrt die Aufgabe, den Affekt zu beherrschen und bis zu einem gewissen Grade zu eliminieren. Der Vortrag des antiken Rhapsoden war extrem leidenschaftlich (— man findet im Jon Platons eine starke Schilderung der Gebärden, der Thränen u. s. w.): das Zeit-Gleichmaß wurde wie eine Art Öl auf den Wogen empfunden. Rhythmus im antiken Verstande ist, moralisch und aesthetisch, der Zügel, der der Leidenschaft angelegt wird. — *In summa:* unsere Art Rhythmik gehört in die Pathologie, die antike zum Ethos."

Man sieht wiederum, nach diesem unzweideutigen Zeugnisse eines unserer Berufensten: die grundwesentlichen Unterschiede zwischen Alt und Neu im Stile musikalisch-dramatischer Darstellung mehren sich ganz gewaltig; eine immer größere, immer tiefere, schon kaum mehr zu überbrückende, Kluft thut sich auf zwischen den beiden Welten: Antik und Modern. Und hierzu kommt nun noch als Allerletztes jene tief greifende Differenz zwischen alter und zeitgenössischer, idealistischer und realistischer Bühnenkunst, die ich schon S. 457 f. dieses Buches, anläßlich des Bayreuther Festspiels, mit dem Probleme: „Phantasie- oder Illusions-Bühne?" als Thema anzuschneiden, als entscheidende Hauptfrage an dieser Stelle aufzuwerfen und klar heraus zu stellen versucht habe. Jedenfalls bin ich für mein Teil einstweilen davon überzeugt, daß unser, ob seines „Idealismus" in Sachen „Theater" so viel verlästerter Friedrich Schiller durchaus die richtige Empfindung von alledem schon hatte, als er in jener weit und breit berufenen Vorrede zum Chor-Drama ganz den

selben Grundakkord kräftiglich bereits anschlug — mit dem Satze nämlich, welcher gegen die vom Schaupöbel verlangte „Illusion", als einen „armseligen Gauklerbetrug", energisch ankämpft und gegen das Natürliche im dramatischen Kunstwerke ganz entschieden sich ausspricht. Fast darf man sagen: mit mathematisch-unfehlbarer Sicherheit mußte dieser Satz just an jener Stelle auftreten und geistig bedeutsam mit vorschlagen, wenn anders unser „Klassiker" den Geist antiken Ideales und seiner Weihe wahrhaft „kongenial" wirklich erfaßt hatte; wie es auf diesem Wege ja auch nur ganz folgerichtig geschah, daß er den „Geist der Musik" für eine idealistische Entwicklung auch des rezitierten Drama's prophetisch antezipierte...

* * *

Sollen wir nun alle diese aesthetischen Voraussetzungen wieder daran geben, wirklich alles dieses, hier soeben erst Erörterte und ausführlicher Begründete einfach vergessen: zu Gunsten jener Modernisierung antiker Tragik, die uns — wir geben das willig zu — als ernst meinender, edelster Versuch zur Anregung und Wiedergewinnung der „großen Höhenkunst" eines Allgemein-Menschlichen zugleich den entschiedensten Respekt einflößen muß? In der That, von alledem und noch so manchem Anderen mit dazu, müssen wir erst einmal gründlich abstrahieren lernen, wollen wir jenen neueren Bestrebungen zur Aesthetisierung des antiken Genre's im Sinne feierlicher „Bühnenweihe" noch einigermaßen gerecht werden. Hat man doch z. B. hier zu Lande nicht einmal die in Oberammergau, Bayreuth, Worms &c. längst auf der Hand liegenden Ansätze zum Richtigen verwertet; ja, gar nicht die so nahe bereit stehende Münchner „Shakespeare-Bühne" oder das amphiteatralische „Prinzregenten-Theater" wenigstens zur angemesseneren Darstellung benützt, und somit durch eine absolut vermeidliche Vorführung des Ganzen im alten „Logen-Kasten" leidiger Opern-Ränge den schlimmsten Gallimathias bühnentechnisch nur wieder begangen, ein direktes Mißverständnis dramaturgisch geradezu herauf beschworen —: an welcher Thatsache auch der Umstand nicht das Geringste mehr zu ändern vermag, daß selbst die Archäologen der

„Allg. Ztg.“ mit der szenischen Ausstattung sich höchlichst zufrieden erklärten und diese ihre warm anerkennende Gesinnung sogar bis in's Organ der „Bühnengenossenschaft“ hinein besonders kund gaben. Einzig die Phantasie-Bühne als solche wäre hier allenfalls noch die „Rettung“ und eine gute Möglichkeit, zum Mindesten der erste Schritt und ein Ausweg zur annähernden Erfassung des Wesens der Sache gewesen — hier in München zumal, wo man ja beide Faktoren glücklicher Weise sein Eigen nennt, über welche andere Städte, selbst wenn sie wollten, zur Zeit noch gar nicht einmal verfügen könnten: nämlich das „Prinzregenten-Theater“ und die „Shakespeare-Bühne“ zusammen. Aber natürlich hat man gerade bei uns in der bayrischen Residenz den vernünftiger Weise allein gegebenen Pfad glücklich wieder verfehlen müssen, und billig mag man sich nachgerade darüber verwundern: warum unsere Jungen nicht mehr die künstlerische Energie eines R. Wagner, oder doch den charaktervollen Mut eines Liszt, Hans von Bülow oder Alex. Ritter heute finden, in solchem Falle einfach dann auch zu erklären: „Entweder so aufgeführt, oder gar nicht — ich kann warten!“

Gewinnen wir es freilich erst über uns, von all' solchen Prämissen abzusehen, so bleibt immerhin an von Wilamowitz-Moellendorffs, Schillings' und Hans Oberländers gemeinsamem Werke zu Ehren von Aeschylos' erhabener Menschheits-Tragödie gerade genug des Rühmenswerten und Anerkennungswürdigen noch übrig, mag dieser anregende geistige Vorstoß nach aesthetischem Neulande vielleicht auch ganz ebenso, wie seinerzeit der von Felix Mendelssohn auf höhere Anregung hin unternommene, später wiederum überholt werden, als antiquiert dereinst gelten und unseren Nachfahren sogar als mißlungen einmal erscheinen. Allerdings und wie gesagt: der ideale Schwung einer in enthusiastischer Hingabe den „Chor“ lebendig verkörpernden akademischen Jugend, er gieng diesmal völlig ab; auch die amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen des Zuschauer-Raumes fehlten, und die Separierung, oder richtiger: deutliche Abhebung des „Chores“ als solchen, als vermittelnden Zwischengliedes und Überganges zwischen Szene und *theatron*, Handlung und Publikum, war nun einmal leider durchaus zu vermissen. Dafür war für diesmal wahrscheinlich

mehr reife Kunst am Werke. Und selbst über die Torso-Trümmer hinweg ragte die Erhabenheit Aeschyleischer Dichtung und ihres hohen mythischen Gedankenfluges. Des antiken Tragikers leuchtende Kunst einer Verdichtung epischer Vorbilder zu dramatisch-wirksamen Personen; sein unvergleichliches Vermögen, aus handelnden Gestalten lyrische Figurationen zu ziehen, sowie die elementare Gabe der Bildkraft und Ausdrucksgewalt in tiefstgründiger Symbolik wie breitester psychologischer Entfaltung eines typischen Urempfindens: das alles ergriff und wirkte, im Zusammenhalte zugleich mit der stillen, ernsten Größe mitspielender Naturumgebung, als eine bewundernswerte Dramaturgie in weiten Bogen — bald der kundigen Zusammenfassung und planvollen Vereinfachung zu großen Gründzügen wie wuchtigen Hauptlinien, bald der zielsicheren Vorbereitung, bald wieder der klugen Retardierung; hier im kunstreichsten Parallelismus sich ergehend, dort zu den reizvollsten Kontrasten oder kühnen Kombinationen von Realistik und Idealitätssphäre sich steigernd — kurz, die Eindrucksfähigkeit selbst in solchem modernen Trübspiegel noch immer auf's Intensivste bewährend. Was nützt es da, unsere alte Alternative zu stellen: Entweder volle Antikisierung, d. h. zu den griechischen Musikdramen auch die griechischen Gefühle, althellenische Attitüden und den antiken Stil überhaupt einer dramatischen Darstellung, oder aber gleich lieber konsequent durchgreifende Modernisierung des Ganzen, bis in's ß hinein — statt einer in der Halbheit nur stecken bleibenden Verquickung beider? Was sollen da alle unsere Proteste gegen „moderne" Begriffe wie „Schiffs-Koje", oder allzu christliche Ausdrücke wie „Gottes Wille", „im Himmel" rc. innerhalb der deutschen Übertragung der Verse, wenn auch so, in dieser leidigen Mischung selbst, die tiefste Ergriffenheit bei so mancher Szene ehrlich noch zu konstatieren blieb, wir Modernen bei Kassandra's Warnungs- und Wehe-Rufen die R. Wagner'schen Schauer einer mysteriösen Kundry-Tragik an uns wahrzunehmen glaubten, in Orestes selbst an das Hamlet-Problem uns erinnert fühlten und z. B. den I. Akt des „Opfers am Grabe" als eine „lyrische Szene" von edelster Stimmungs-Größe bei uns empfinden durften?! Oder aber, wie mein verehrter Freund und Genosse *in rebus criticis*, Professor Martin Krause, treffend nach auswärts berichtet hat:

„Die größte schauspielerische That des Abends vollbrachte eigentlich die geniale Conrad-Ramlo in der Nebenrolle der Amme des Orestes — eine Vorahnung der Moderne, wie sie die ganze Litteratur nicht wieder aufzuweisen hat. Frau Ramlo hatte die Rolle in diesem bedeutsamen Zuge voll erfaßt und vermochte in seiner Betonung eine geradezu erschütternde Wirkung hervor zu bringen. So weist das Genie des Darstellers auf Schönheiten hin, die der großen Masse bei oberflächlicher Betrachtung sicher verborgen bleiben würden." Wie also wäre da nicht auch wieder Anlaß zu unverhohlenster Dankbarkeit gegeben?

Was vollends die dazu gestellte neuzeitliche, wenn schon archaisierend überaus geschmackvoll angepaßte Musik anlangt, so hat man ja wohl von einem fatal „opernhaften" Eindrucke des III. Teiles der „Trilogie", namentlich gegen den Schluß zu, gesprochen. Indessen, dies könnte schließlich doch nur ein bequemes Schlagwort wie andere mehr gewesen sein, unter dem sich ein Jeder alsdann denken mag, was ihm gerade behagt. Dieser Einwand will also gewiß näher begründet sein, und wir stehen daher nicht an, das zweifellos vorhandene Manko unserseits womöglich doch etwas tiefer noch zu fassen. Schon unsere früheren Untersuchungen haben bekanntlich ergeben, daß Schillers Forderungen in diesem Falle wohl nicht Statt haben könnten — jene idealen Forderungen nämlich, welche in dem Satz etwa gipfelten: „Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chore entsprungen"... in der „neuen Tragödie" werde dieser zu einem wesentlichen „Kunstorgan" und „helfe, die Poesie hervor bringen"! Allein das ist im Grunde auch nur erst die eine Seite der Sache. Ist es aber, über diesen allgemeinen und grundwesentlichen Mangel hinweg, nicht vielmehr noch etwas von dem alten, uns „Wagnerianern" von heute nur zu wohl bekannten Vorwurfe, was sich unserem Bewußtsein mit zwingender Gewalt hier alsbald aufdrängte: „Ein schwaches Textbuch, verdeckt und maskiert durch eine ebenso gute wie glänzende Musik"? „Götter, Helden und" — Donnerwetter, ja! . . . schwach nennen wir dieses Textbuch, im relativen Sinne, mit Bezug eben auf sein Verhältnis zu unserem Zeitgeist und gegenwärtigen Bewußtsein; denn gegenüber diesen mystischen Apollon-,

Hermes- und Athene-Geistererscheinungen, gegenüber dem langweiligen „Areopag“ und dem spitzfindigen „gynäkologischen Vortrage“ der Athene tritt ein absolutes Versagen unseres modernen Empfindens ein, das nicht zu verkennen bleibt und eine wahre Klippe für alle „Orestie“-Erweckungen nun einmal bedeutet. Kaum, daß wir noch für die Wandlung der „Erinyen“ in „Eumeniden“ (genau genommen doch ein eminent musikalisches Motiv — weil Auflösung der Dissonanz zur Harmonie!) etwas mehr übrig haben. Das hat denn auch der Komponist klaren Sinnes wohl heraus gefühlt; diese dichterische „Verlegenheit“ suchte er — fast muß man zu seiner Ehre sagen: mehr mit seiner Kunstfertigkeit als mit seiner Kunst — geschickt nun zu überbrücken, und so haben wir denn wieder den alten, schlimmen „Vorwand zum Musizieren“, also eigentlich ein schlechtes Motiv fataler Kompromißlichkeit. Das ist's, worüber wir Heutigen nicht mehr hinweg kommen können; während uns in den vorderen Partieen — und namentlich da, wo Schillings sich mehr auf die Blasinstrumente beschränkt hat — seine vornehme und durchaus zurück haltende Anpassungsfähigkeit, der ernste Ton und würdige Geist des Ganzen, und zwar in diskreter Nachziehung wie dezenter Ausmalung einer streng dorischen Grundlinie, wahrlich nicht wenig imponiert hatte, wir uns auch z. B. kaum etwas Eindrucksvolleres beziehungsweise Wirksameres und Stimmungsreicheres im Augenblicke wohl denken können als die wehvolle Chorklage seines „Opfers am Grabe“. Auch sonst natürlich findet sich der feinsinnigen und meisterlichen Züge gar mancherlei Plastisch-Einprägsames in dieser wertvollen Ausstattungs-Partitur *ad majorem Aeschylei gloriam*. Nur wieder das größere Interludium im ersten Akt überschreitet ersichtlich den Rahmen, tritt sogar bereits in eine Art von auffälligem Widerspruche zu diesem. Im Übrigen aber bleibt die erhebende Weihe der „Festspiel“-Sphäre selbst durch die Musik, ja gerade erst durch sie, vorzüglich und durchaus, allüberall gewahrt . . .

„Bildung“, dein Name ist — Einbildung! Eben darum wollen wir es zum Schlusse auch an einem aufrichtigen Lobe für unsere Intendanz und Regie trotz allem und allem, was wir auf dem Herzen und Gewissen hatten, keineswegs hier fehlen lassen.

Mit August Bungerts „Homerischer Welt" hätte sie ja bei unserem barbarisch-bildungssüchtigen Durchschnitts-Publikum fraglos ganz die selben vollen Häuser erzielen können, und da ist es denn immer schon ein Verdienst, diese Wahl getroffen und Aeschylos wenigstens entschieden vorgezogen zu haben. Wie man sich schließlich auch dazu stellen möge: Übergang und Wegeweiser zur großen Kunst, die uns heute so sehr von Nöten ist und nach der, als Reaktion gegen alle Kleinkunst der Über- (richtiger: Vorüber-) Brettelei, wir Alle mehr denn je schon lechzen, bleibt das auf alle Fälle. Und deshalb seien solche Versuche als sehr ernst zu nehmende Symptome einer tieferen Sehnsucht, ungeachtet aller prinzipiellen Einwürfe gegen deren konkrete Ausführung, von uns mit Nichten etwa unterschätzt, sondern im Gegenteil als edel-künstlerische Bestrebungen und aesthetische Entdeckungsreisen hiermit ausdrücklich und freudig, voll bereitwilliger Anerkennung, auch hervor gehoben. Nur freilich, mein persönliches Glaubensbekenntnis in Sachen Hellenentum, über Griechen-Drama und antike Musik, kann ich darüber ganz unmöglich auch schon aufgeben. Nicht umsonst ist man ja durch die Schule des „humanistischen" Gymnasiums seinerzeit gegangen; nicht „ungestraft" hat man R. Wagners und Friedrich Nietzsche's Schriften lange Jahre gelesen.



Kritikertage

Eine Verabschiedung des Verfassers

(1898)

Das schlimme „Panama der Berliner Musikkritik“ und der sensationelle Münchner Schels-Prozeß stehen noch lebendig in Aller Erinnerung. Die Reform-Vorschläge zur Besserung der in diesen Verhandlungen zu Tage geförderten Zustände liegen heute so zu sagen mit Händen greifbar in der Luft für jeden, dem es um die „persönliche“ Würde des Kritikerstandes sowie um einen inneren Heilungsprozeß der zweifellos vorhandenen Krebsschäden herzlich zu thun ist. Ganz recht sagt einer, mit dessen sehr hörenswerter Stimme wir uns später noch einläßlicher zu befassen haben werden: „Die von einer angesehenen Fachzeitschrift vor über Jahresfrist gestellte Frage: ‚Wie ist über Künstlerbesuche bei Kritikern zu denken?‘ — diese Frage selbst und die unwillkürliche Spannung, welche sie weckte, sind bereits ein Symptom des Verfalles der Kritik, die Hand in Hand geht mit dem offenkundigen (?) Verfalle der Kunst.“ . . . Gut, wir wollen ihm dies gern einmal zugeben. Bedenklicher aber wäre sicherlich doch die Kehrseite der Medaille: wenn es die kollegiale Leisetreterei nämlich gar nicht mehr zur öffentlichen Erörterung solcher Fragen kommen ließe; wenn aus lauter Angst, ein größeres Publikum möchte dadurch erst Wind bekommen, daß etwas faul im Kritiker-Staate, alle Reformvorschläge überhaupt unterdrückt werden müßten. Im Gegenteil! Die Operation wird bei einem bereits so weit fort geschrittenen Übel gar nicht radikal genug sein können,

eine sehr kritische, ebenso energische als gefährliche — auf Leben und Tod des erkrankten Gliedes der menschlichen Gesellschaft sein müssen.

Ich muß da zur allgemeinen Verständigung wohl ziemlich weit ausholen. Als der Tappert-Kerr-Termin in der Reichshauptstadt mit seinen allerdings niederschmetternden Ergebnissen zum zweiten Male zu Ende gegangen war, sandte ich dem Redakteur einer bekannten, unabhängigen Berliner Wochenschrift nachstehendes, damals schon gesetztes, aber aus einem bestimmten materiellen Grunde nicht zum Abdrucke gelangtes „Offenes Schreiben“:

Über Tapperts Versündigungen wider den heiligen Geist der öffentlichen Kritik kein Wort weiter: sie stehen in der That unter aller Kritik. Aber gestatten Sie mir zur damit aufgerührten Sache selbst ganz allgemein, nachträglich noch folgende höfliche Anfragen an unseren so entrüstungslustigen deutschen Zeitungswald:

1. Die Blätter rascheln, zumeist in pharisäischer Genugthuung ob ihrer eigenen Tadellosigkeit, mit lauter Anklage wider den durch jene öffentlichen Gerichtsverhandlungen aufgenommenen Thatbestand. Ich glaube aber doch mehrere so genannte „angesehene“ Zeitungen zu kennen, bei denen dasjenige Konzert, das vorher bei ihnen angekündigt worden ist, *in dubio* vor demjenigen, dessen Unternehmer nicht inseriert hat, unbedingt den Vorzug genießt. Wie nennt man nun das? Im Journalisten-Jargon sagt man ja wohl, es sei „unanständig“, in einem Blatte, von dem man besprochen sein wolle, keine Anzeige zu erlassen! Oder man lehnt den Besuch einer Aufführung charaktervollst ab, wenn zu ihr keine „Einladung“ in Form von Freiplatz-Karten ergangen ist. Denn (wie der Elberfelder Verein „Wupperthaler Presse“ das unlängst öffentlich definiert hat): „Die Übersendung von Eintrittskarten kann für eine Redaktion niemals eine Vergünstigung bedeuten, vielmehr verpflichtet die Annahme solcher Karten nur zur Arbeit und im Falle der Verhinderung der Redaktions-Mitglieder zu Kosten, weshalb auch in der verächtlichen Bezeichnung ‚Freikarten‘ der Versuch einer absichtlichen Herabsetzung des Ansehens der Presse erblickt werden muß.“ Ich frage dem entgegen: Was hatten ursprünglich der Künstler und ganz allgemein die Kunst ihrerseits für ein Interesse daran, der zwischen sie und das Publikum ungerufen sich eindrängenden Kritik auf ihre Kosten das fragwürdige Amt zu ebnen und aus ihrer eigenen Tasche zu erleichtern? Wollte die Kritik aus irgend einem angeblichen

„Öffentlichkeits“-Interesse schon mit reden, so mochte sie dieses Recht sich auch dadurch *rite* erwerben, daß sie ganz den selben Weg gieng wie die übrige „Öffentlichkeit“ auch und sich jenes Recht mit einer Sitzkarte eben selber alsbald erkaufte. Ja, hervorragenden Kunstleistungen und bedeutsamen Kunstwerken gegenüber, welche die Kultur um einen Schritt weiter fördern, hat die dazu aufgestellte Kritik sogar die verd . . . . . Pflicht und Schuldigkeit, sie selbst heraus zu finden und — ob nun eingeladen oder nicht — zu besprechen, eben weil die Presse zugleich die positive Aufgabe der Anregung und Belehrung, nicht die negative des Verschweigens, bei dem durch sein Tagewerk sonst in Anspruch genommenen Publikum übernommen hat, also auch dieses von Neuerscheinungen avisieren muß, wenn anders sie überhaupt noch Anspruch auf den Ehrennamen: „Vertretung der öffentlichen Meinung“ erheben will. Nur immer hübsch konsequent bleiben und auch logisch denken, meine werten Herren! Die einzige, wirklich logische Schlußfolgerung aus dem Prozesse wäre zuletzt eigentlich diese: grundsätzliche Ablehnung allen und jeden „freien Zutritts“ sowie aller und jeder „Rezensions-Exemplare“ pp.; dazu peinlich hermetische Abschließung des Kritikers im Verkehre gegenüber der Kunstwelt. Wo aber findet man nun diesen weißen Raben unter Seinesgleichen in all' der vielen Druckerschwärze? Wo kann man ihn überhaupt finden, da es gerade bei diesem Berufe so sehr auf „persönliche“ Menschen von modern-sensibler Subjektivität, und nicht auf reportierende Automaten, Phono- und Photographen, Tele-, Mikro- oder Grammophone nur ankommt! Ja, wäre er im Interesse der Kunst überhaupt zu wünschen?

2. Es soll, in Berlin vor Allem, zuweilen vorkommen, daß Theaterkritiker auch Theaterstücke u. a. „verbrechen“. Nicht jeder ist taktvoll genug, dergleichen am Orte seiner Wirksamkeit selbst gar nicht erst einzureichen; gar Mancher schon hat seine Preßmacht dazu benutzt, die Intendanzen oder Theaterdirektionen seinem oft „tot geborenen Kinde“ geneigter zu machen. Aber handelte es sich selbst auch um ein wirklich gutes Drama und ein thatsächlich erfolgreiches Stück: entstehen mit Annahme und Aufführung des Werkes nicht zugleich intimere Beziehungen zwischen Unternehmer und Kritiker, ergiebt sich mit dem Tantièmen-Einstrich nicht jener odiose „Geldverkehr“, der die vielgerühmte „absolute Reinheit“ des beiderseitigen Verhältnisses gelegentlich zu trüben nur allzu sehr geeignet erscheint? Oder, wenn Novizen des Konzertlebens ihrem Programme mit Vorliebe irgend eine Komposition eines ortsansässigen „gefürchteten“ Kritikers einverleiben — ist das etwa die „höchste Reinheit im Verkehr mit dem Kunstwerke“?

3. Mir selbst ist ein Fall bekannt geworden, wo der Schauspielkritiker eines größeren (übrigens nicht: Berliner) Organes, der zugleich Chefredakteur war (in meinen Augen: erschwerender Umstand!) an einem harmlosen Militärschwankdichter anläßlich der Première eines seiner Stücke am Erscheinungsorte des betreffenden Blattes rachsüchtig sein Mütchen zu kühlen beschloß. Und warum? Nur, weil Letzterer dereinst, als man in der selben Zeitung ein beträchtliches Stück aus einem seiner anderweitig bereits veröffentlichten, belletristischen Geistesprodukte mit weitem Herzen und noch weiterem Gewissen einfach freibeuterisch „nachgedruckt" hatte, dafür eines Tages — das betreffende Honorar von bewußtem Herrn Chefredakteur ganz ebenso, wie sonst auch, zu beanspruchen sich „erdreisten" konnte! (Nomina sunt odiosa, stehen aber auf Wunsch privatim zur Verfügung.) Ich meine: Machten es alle Geistesarbeiter so wie jener Militär-Humorist, es würde gar bald verschiedenen Blättern sehr Verschiedenes vergehen. Ist das aber die viel berufene „Unbestechlichkeit der öffentlichen Meinung", von der jemand in einem brieflichen Empfehlungschreiben noch dazu naiver Weise meinte, daß sich ihr Ton in der betreffenden Stadt (von der soeben die Rede war) „von demjenigen der reichshauptstädtischen Kritik sehr wohlthuend zum Besseren unterscheide"? Haben wir hier etwa die „Philosophie des reinen Mittels"?

4. Vor Kurzem ist einem jungen Musikkritiker (Paul Moos) an einem sonst sehr namhaften Berliner Tageblatte der geradezu unerhörte Fall begegnet, daß ein von ihm nach Ehr' und Gewissen abgegebenes Fachurteil hinter seinem Rücken, zugestandener Maßen aus „höheren Rücksichten", „über Nacht" vom Chefredakteur mit ein paar Federstrichen einfach in sein Gegenteil verkehrt, aber trotzdem mit seiner Namensunterschrift der Öffentlichkeit übergeben worden ist. Die Blätter waren an der Hand her zu zählen, die dem schutzlos solchen „Verbesserungen" preis gegebenen, vogelfreien Kollegen (der darauf hin übrigens rückgratsteif sein „Amt" sofort nieder legte) in dieser Sache mit der gebührenden Kritik bei sprangen. Wo blieb also hier die patentierte Unbestechlichkeits-Entrüstung unserer lieben deutschen Presse, die doch im Falle Tappert so einhellig Tam-tam gelärmt hatte? Ist dieser Fall einer (beinahe schon Urkundentrübung zu nennenden) ganz unerlaubt dreisten Umarbeitung des pflichtmäßig gelieferten Referates, und zwar als niemals geleugnete, unwiderlegte Thatsache zur Beleuchtung unserer landläufigen Preßverhältnisse, nicht im Grunde weit schlimmer noch als die ganze „Affäre" Tappert-Lackowitz zusammen genommen?

5. Herr Kempner-Kerr konstatierte nach dem Verlaufe des Prozesses, wie in einer Regung menschlichen Gewissens — gelegentlich eines seiner an die „Breslauer Zeitung" gerichteten „Berliner Briefe" nämlich: nicht auf die Vernichtung der „bürgerlichen" Existenz Tapperts, sondern auf die seiner „kritischen" sei es von vorne herein abgesehen gewesen. Allein, wie denkt sich Herr Alfred Kerr denn nun eigentlich diese „Trennung" von bürgerlicher und kritischer Existenz eines Mannes, die doch im Moralischen, „das sich von selbst versteht", hoffentlich ihre Verbindungsbrücke haben muß? Ich wenigstens bedanke mich schönstens dafür, umgekehrt (was dann auch einmal der Fall sein könnte) als ein angesehener Kritiker und daneben als ein höchst anrüchiger Bürger mit fragwürdigen Ehrenrechten gelegentlich zu gelten!

6. Man hat endlich mit einiger gravitätischer Würde betont, daß der „Kritiker" ehedem „Kunstrichter" genannt worden sei, somit gar nicht mit dem Advokatenstande schlechtweg verglichen werden dürfe. Je nun: einmal muß es Wunder nehmen, gerade einen von den vornehmlich „modern" gesinnten Vertretern der Kritik wie Paul Schlenther auf diesen vormärzlichen Begriff einer im Wesentlichen noch durch und durch dogmatischen Aesthetik zurück greifen zu sehen, statt daß er lieber zu dem, einer neuzeitlich-psychologischen Auffassung aesthetischer Dinge doch weit mehr entsprechenden Ausdruck eines „Kunst- und Künstler-Anwaltes" seine Zuflucht genommen hätte. (Neuerdings hat auch Dr. C. Fuchs in dem ausgezeichneten Buche „Künstler und Kritiker" — Breslau, bei S. Schottländer, S. 32 ff. — auf Grund einläßlicher Untersuchung dieser Parallele jede Analogie zwischen Kritiker und Richter überhaupt, und zwar mit gutem Fug, *a limine* abgewiesen.) Vor Allem aber fehlt mir nur so ganz und gar die allein richtige Folgerung: daß dann eben auch der hohe „Kunstrichter" das ihn vollständig, *absolument*, „unabhängig" in seinem Urteil machende, angemessene Richtergehalt beziehen müßte. Weiß denn wohl einer der nicht eingeweihten Durchschnittsleser unserer Zeitungen, wie ein Berliner Musikreferentenposten in der Regel materiell ausgestattet ist; daß er sehr oft, weil er seinen Mann noch nicht ernährt, mit einem Nebenamte verquickt erscheint, welches den Träger des kritischen Amtes, der doch auch ein Mensch ist so zu sagen, in tausend Verlegenheiten bringen kann und den „Familienvater" im Kritiker notwendiger Weise unfrei macht? Hat etwa der Herr Vorsitzende im Tappert-Lackowitz-Kerr-Prozesse auch nur einmal sich nach diesen so nahe liegenden Grundfragen erkundigt? 1500—2400 Mark für einen Berliner Musikreferenten (und man muß wissen, was das heißt!), mit

seinem arbeitsreichen, unruhvoll hastenden Hin und Her, das wahrlich die reine „Stehbierhalle des Kunstgenusses“ mitunter schon vorstellt (hier ein „Schnitt Brahms“, dort eine „belegte Stulle mit Wagner-Liszt“, da wieder ein „Seidel Beethoven“, dort ein „Glas Schumann“, und zum Schluße eine „halbe Portion Offenbach“!) — das ist einfach die reine Lächerlichkeit! Oder wie soll man das sonst wohl benamsen? U. A. w. g.

Gott und das Jahr 1898 bessere diese unhaltbaren Zustände.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenster

Hamburg. Dr. Arthur Seidl,
Metakritiker, sonst Musikschriftsteller.

Warum ich das alles hier anführe und den ganzen Brei mit all' seinen üblen Blasen hier erst nochmals aufrühre? Lediglich um zu zeigen, daß da mit einem wohlfeilen Entrüstungs-Rummel im Stile des altbekannten, lauten: „Haltet den Dieb!“ und allerhand preßehrlichen Palliativmittelchen der Pseudo-Verdammung noch rein gar nichts gewonnen ist; um laut vernehmlich vielmehr davor zu warnen, bei den bequemen moralischen Äußerlichkeiten etwa schon stehen zu bleiben und das schwere Übel nicht an seiner sozialen Wurzel beherzt zu packen. Wo aber steckt wohl die Wurzel dieses Übels? Wie kann, wenn auch nicht die völlige Ausrottung, so doch seine anhaltende Überwindung geschehen?

Es war im Juli 1897, daß der Dresdner „Kunstwart“ einen recht vernünftigen Leitaufsatz über „Schriftsteller-Kammern“ brachte — gewiß schon in seinem unmittelbar eingänglichen Titel ein ausgezeichnet klarer, nach Analogie der bereits bestehenden Anwalt- und Ärzte-, Handels- oder Landwirtschaftskammern sehr wirksamer, dabei durchaus volkstümlicher und diskutabler „Vorschlag zur Güte“. Schade nur, daß auch er genau um 5 Jahre schon zu spät kam und selbst in seinen praktischen Ausführungen vielfach leider als vorbei gelungen von Eingeweihten empfunden werden mußte. Erstens betonte Avenarius, und zwar bis zur Blindheit gegenüber den unerbittlich strengen, realpolitischn Forderungen der Zeit, noch viel zu einseitig nur das ideale Moment, unter Ignorierung

fast aller materiellen Standesinteressen. Sodann übersah er allzu leichten Herzens, was alles praktisch — und zumal soeben erst wieder, nämlich auf dem Leipziger Schriftsteller-Tage — bereits geschehen und standesgenossenschaftlich geleistet war. Und endlich täuschte sich der Verfasser vollkommen darüber, daß von jeher gerade die großen Dichter-Namen und prädestinierten „ethischen" Vertreter der Zunft ebenso hochmütig wie indolent sich mit einem: „Was können diese Liliput-Stürme im Wasserglase mich, den berühmten Mann, angehen?" hoch erhaben gedünkt und von allen solchen Gemeinsinnsbestrebungen stets ferne gehalten haben. Um ein Lustrum zu spät aber war jener Artikel gekommen, weil die einleuchtende Bezeichnung „Schriftsteller-Kammern" schon ehedem, bei Begründung des allgemeinen und jährlich wieder kehrenden „Schriftsteller-Tages" dieser Versammlung, für diese selbst wohl vorzuschlagen gewesen wäre. Ist somit das Ganze mit Rücksicht auf die schon bestehenden Institutionen leider als ein Schlag in's Wasser anzusehen und als unpraktisch oder doch zu wenig praktikabel nahezu schon abzulehnen, so ändert sich die Sachlage doch, so bald wir vom Schriftstellertum und Journalismus im weiteren Sinne zu einer engeren Interessenvertretung fort schreiten; vermag der Vorschlag vielleicht die nächste Anregung zu einer höheren geistigen Berufsauslese mit abzugeben, die nachgerade eine unumgängliche Forderung unserer Tage geworden ist. Sagen wir einfach dafür „Kritiker-Kammern", und wir sind alsbald im rechten Lote, setzen damit nicht nur etwas brauchbar Neues, sondern auch dringend Notwendiges schon — ja, wahrscheinlich sogar etwas, was bewußter „Kunstwart"-Fühler selbst im letzten Grunde nur still bei sich gemeint hatte.

Man sieht, ich rücke meinem Ziele schon wesentlich näher. Nicht im Entferntesten können nämlich die heutigen Schriftstellertage und Journalistenvereinigungen die ganz spezifischen Sonderinteressen dieses Standes im Stande, dieser Blüte des Heldenberufes der Feder, schon wahrnehmen. Ergiebt sich doch — wie aus jeder besonderen Gesellschaftsschicht deren besondere Sitte, Lebensführung, Standesanschauung und Klassenmoral — so aus dieser eigenartigen Thätigkeit im Ganzen wieder ein apartes, individuelles Milieu, das seine ganz eigentümlichen Lebensgesetze, seinen eigenen „Ehren-

codex“ gleichsam aus sich selbst heraus erzeugt und bestimmt. In dem heutigen großen General-Mörser, „Kapitalismus“ genannt, wird freilich, alle diese feineren Unterschiede beliebig zu vermengen, das Verschiedenartigste zu einem unförmlichen Brei zu verreiben und zur charakterlosen Mischlingsmasse zu zermalmen, mit allen erdenklichen Mitteln versucht. Aber, wie unter „diesem Zeichen der Zeit“ schon der Schriftsteller auf seine bessere Bestimmung im Gegensatze zum bloßen Schreiber wacker zu pochen hat, will er vom Handelsgeiste nicht mit diesem vollends verwechselt werden; und wie der Redakteur sich gegen die Behandlung als Tintenkuli auflehnen muß, will anders er nicht mit dem Handlungsgehilfen in einen Topf geworfen sein: so auch wird der akademisch gebildete Rezensent immer wieder den Wesens-Unterschied von durchgeistigt anregsamem Referat und rein stofflicher Reportage scharf im Auge zu behalten und gelegentlich auch persönlich hervor zu kehren haben, wird vor Allem der berufene Kritiker und durchgebildete Aesthetiker im Tagesdienste der Zeitungen seine Würde als geschulter „Feuilletonist“ gegenüber dem Zeilen schindenden „Lokalplauderer“ unbedingt, aus Gründen eines amtlichen Pflichtbewußtseins schon, wahren müssen, will anders er sich nicht an einem unverzeihlichen Niedergange des besseren Wissens und höheren Standesgewissens frevelhaft selber mit schuldig machen. Überaus treffend schreibt daher auch Hans von Bülow mit Bezug auf die Musik, und zwar schon 1890 (vgl. „Briefe und Schriften“ II, S. 446) in einem Reisebrief aus Königsberg:

„Die Zumutungen, welche die Filzigkeiten der Redaktionen an die Leistungsfähigkeit ihrer ‚Beamten‘ stellt, zeugen ebenso sehr von ihrer Geringschätzung des kritischen Amtes, wie von der seines Gegenstandes. Ein Rezensent, der an einem und dem selben Abende 3 bis 4 Kunstproduktionen fragmentarisch anhören und über jede — womöglich noch vor Mitternacht — Kopie liefern soll, ist schlimmer daran als ein Tramwaykondukteur. *Far molto, far presto* ist unvereinbar mit *far bene.* Die Redaktionen machen keinen Unterschied zwischen Reporter und Kunst-Kritiker. Letzterer aber bedarf Zeit, Sammlung, Überlegung. Hierfür würde sich am besten das Wiener und Pariser System,

das der Lundisten, empfehlen. [Bülow bezieht sich hier auf die gute Sitte, Kunstberichte als ‚Wochen-Revüen' nur am Montag zu geben.] Ein Musikfeuilleton in der Woche reicht vollkommen hin, alle bedeutenden Vorkommnisse mit der jedem einzelnen gebührenden Gründlichkeit zu würdigen. *De minimis non curat praetor!* Ein wahrer Segen würde es sein, wenn die unzähligen, unreifen Produktionen, die ‚Bettelkonzerte', gar keine Besprechung überhaupt mehr erführen. Dann würde die Klavier-, Violin- und Gesangs-Influenza auf ein dringend wünschenswertes Minimum reduziert werden. Allenfalls könnte, wenn (was ja manchmal vorkommt) die Redaktion irgend eine hübsche Kunstnovize begünstigt, ein ordinärer oder extraordinärer Reporter zur Konstatierung eines äußeren Erfolges: ‚Saal besucht, Beifall steigend, Nr. 10 des Programms *da capo*' — kommandiert werden. Aber Musiker von Fach dürften nicht mehr zu Dienstmannsleistungen degradiert werden, bei der sie jedes Restchen eines besseren Ich's verlieren müssen und auch verlieren."

Gern habe ich, obwohl ich doch hier von der Kritik ganz im Allgemeinen sprechen will, jene Klage aus dem spezielleren Musikgebiet vorstehend wörtlich mit aufgenommen. Noch Keinem nämlich ist es eingefallen, zum Tappert-Fall gerade als Psycholog und Sociolog, von höherer Warte aus, als den Zinnen der Partei, Stellung zu nehmen. Noch kein Einziger ist auf den „verflucht gescheidten" Gedanken gekommen, daß zwischen dieser *cause célèbre* und den gerichts-notorisch unhaltbaren Zuständen in der Musik-Kritik zu Berlin so etwas wie ein Kausalnexus bestehen könnte; oder wie der auffällige Umstand, daß ein „Panama" just bei der Musik-Kritik zuerst wie ein Geschwür aufgebrochen, weit weniger gegen die betr. Person als solche, denn vielmehr für das Vorhandensein eines Sumpfbodens und Fäulniserregers auf besagtem Gebiete überhaupt zu sprechen scheine. Und doch lag dieser Rückschluß für jeden, der die Verhältnisse — zumal der Berliner Musik-Kritik — nur einigermaßen genauer kannte, so unendlich — um nicht zu sagen: lächerlich — nahe! Aber auch, ganz allgemein gesprochen und völlig objektiv besehen, scheint der Begriff „Zeitung" heute — wie *lucus a non lucendo* — schon bald von „nicht

Zeit lassen zum Studium einer Sache" und vom „nicht Zeit haben zur Abfassung eines Artikels" nur mehr zu kommen, müssen sich „Journalisten" schimpfen lassen mehr und mehr schon die armen Leute, deren leidige Thätigkeit in der Nerven lähmenden Nachtarbeit zumeist besteht. Man hat es leicht, diese Existenzen, mit einem mitleidigen Achselzucken beim bloßen Zuschauen von außen her, „Nachtwächter" zu schimpfen und ihnen „Mehr Rückgrat!" zuzurufen; den ihre Haut öffentlich zu Markte tragenden Kritikern insbesondere, in Übereinstimmung mit ihrem Amt und ihrer Wirksamkeit, größere Charakterstärke und „festeren Mannesmut" zu wünschen, von ihnen ein „stolzeres Standesbewußtsein" zu heischen. Der Einzelne für sich allein vermag gegenüber dem latenten Verleger-Ring heute schon gar nichts mehr auszurichten; er riskiert (wie Schreiber dieses am eigenen Leibe erfahren) bei konsequenter Haltung nach solcher Richtung hin mit Weib und Kind einfach seine Stellung, auf die zehn Andere ohnedies bereits lauern, welche sich zudem im Preise gegenseitig noch hübsch unterbieten. Und das eben ist zugleich noch der offene Mangel eines sonst so guten Buches wie des bereits oben zitierten Dr. C. Fuchs'schen: daß es dem Verlegertum, als dem eigentlichen Karnikel, noch zu wenig beherzt zu Leibe rückt — wahrscheinlich, weil sich der Verfasser diesem Kardinalpunkte gegenüber selber auch zu wenig frei und unbehindert fühlt.

Selbst wir Kritiker stehen heut zu Tage unter dem Zeichen eines schweren Kampfes um's Dasein, der nur mit vereinten Kräften, genossenschaftlich geschlossen, geführt und mit einiger Aussicht auf Erfolg zu einem kompromißlichen Frieden bezwungen werden kann. Wie bei den Arbeitern unserer Tage der Ruf ertönt: „Proletarier aller Länder, vereinigt euch gegen die Übermacht des Kapitals!" — so muß auch bei uns heute das Postulat lauten auf: „Autonome Organisation, ihr Sozialaristokraten des Geistes, um der andringenden Flut des kapitalistischen Materialismus im Zeitungswesen und des Industrialismus im Kunstbereiche, kurz, dem inseratenlüstern nur immer ausbeutenden Verlegertum wie dem schmarotzenden Agententum, einen festen Damm der geistigen Freiheit und künstlerischen Wahrheit entgegen setzen zu können!" Einen

Areopag der wirklichen „Kritik" gilt es zu schaffen, eine Instanz ihrer Angelegenheiten, moralischen Pflichten und persönlichen Rechte, ihrer künstlerischen Würde wie ihrer eingeborenen Ehre — ein berufsgenossenschaftliches Syndikat und Sachwalter-Amt, das zugleich wieder eine frühzeitig vorbereitende, entscheidende Grundlage auch werden dürfte für eine voraussichtlich zukünftige Entwicklung unseres deutschen Wahlrechtes: wenn nämlich — wie Einsichtsvolle mit offenbar guter Witterung behaupten — in absehbarer Zeit nach organisierten Berufsklassen, aus der Mitte der Standesgenossenschaften heraus, zum politischen Raten und Thaten über das Volkswohl der Landes- oder gar Reichs-Bote einmal gekürt werden soll.

Nicht etwa das Engagement eines Kritikers ist das Erste und der aus dieser „Stellung" resultierende Geldverkehr zwischen ihm und seinem Blatte das Entscheidende in dieser ganzen Sache — die angesehene „Position" seines Namens in Fachkreisen soll schon zuvor vorhanden sein, und das Gegenteil annehmen, hieße dem Satze Recht geben, daß der Verstand mit dem Amt kommen müsse. Sondern vielmehr die persönliche Kraft der Überzeugung, sein kongeniales Verständnis in Lebensfragen der Kunst und sein Ton angebendes, Stimme führendes Urteil bilden den Grund zu seiner Autorität, deren sich eben eine Zeitung zur Erhöhung ihres Einflusses als „Organ der öffentlichen Meinung", wie zu Nutz und Frommen ihrer anregsamen Leser, durch seine „Gewinnung" versichert. Geht man aber erst einmal von diesem Prinzip aus — und es muß von ihm ausgegangen werden —, so wird man ohne Weiteres auch bei der objektiven Aufstellung einer, je nach lokalen Verhältnissen zu modifizierenden Minimalgrenze für das von der Zeitung als Honorar zu leistende Gehaltsfixum anlangen, weiterhin zu Zwangsmaßregeln der gesetzlich erlaubten Selbsthilfe in Form von „Gegenringen" gegen frivol unterbietende Verlagsunternehmungen sich entwickeln, ja selbst der Zulässigkeit einer Aufstellung von Grundtaxen für Spesen, Gutachten und Konsultationen (ganz nach dem Vorbilde der Ärzte-, Anwalts- oder Geistlichkeits-Kollegien) folgerichtiger Weise sich nicht mehr verschließen können. „Zeit" darf doch auch hier, und hier gerade erst recht,

als „Geld“ empfunden, das was einer als Kapital zu Studienzwecken vordem angelegt hat, doch auch in diesem Falle als Verzinsung, billiger Weise, ausgemünzt werden. Man wird ferner gegen das Überhandnehmen der unfruchtbaren Nachtkritik nachdrücklich Front machen, gegen die Überlastung mit zwei- bis vierfacher Berichterstattung an einem Abend im Interesse einer Hebung und Wiedergesundung des Stilgefühles Protest erheben, den von Bülow mit Recht empfohlenen „Lundismus“ in vielen Dingen nach genossenschaftlicher Übereinkunft durchsetzen und regeln, auch einen Reise-Etat, zum Zwecke des Besuches von auswärtigen, für die Überschau in der „Branche“ besonders wichtigen Kunstereignissen, als *conditio sine qua non* einer gewissenhaften Wahrnehmung des übertragenen Kritikeramtes leichtlich durchdrücken können. Ja, sogar gegen einen neuerdings mehr und mehr einreißenden Umfug hätte man damit alsbald wohl eine juristische Handhabe — jene Unsitte nämlich, daß von Verlegern, Agenten und Kunsthändlern statt des persönlichen Namens eines Kritikers nur mehr die betr. Zeitung als ein Abstraktum zitiert zu werden pflegt, wenn es die Reklame-Ausschlachtung eines Urteiles zu Gunsten der Firma im Rezensionsausweis oder durch Waschzettel-Einrückung und Preß-Lancierung gerade gilt. Denn keine Frage, das bedeutet zwar wohl ein Annoncier-Bedürfnis und Inseraten-Interesse unserer Zeitungen wie Fach-Blätter, es steht aber dem geistigen Eigentums-Interesse des betr. Autors an seinem persönlichen Urteile, zumal da dessen Text durch Auslassung und Kürzung gar oft verwischt, wo nicht in sein Gegenteil verkehrt wird, diametral entgegen. Der landläufige Kliché-Abdruck muß als das, was er in diesem Falle nun einmal ist, als „unerlaubter Nachdruck“ eines offiziell abgegebenen Gutachtens und geistigen Eigentums mit Urheberrechten, wieder in's entsprechende Licht gesetzt werden.

Immerhin ist es mit dieser rein negativen Kampfstellung wider grassierende Übelstände allein durchaus noch nicht gethan. Wir werden zu positiven Zielen einer solch' kollegialen Berufs-Organisation fortzuschreiten haben; das Sachverständigen-„Gremium“ wird ungleich dankbarere und fruchtbarere Aufgaben weiterhin noch vorfinden. Ich will gar nicht weiter davon reden, daß Lebens-

fragen und -Angelegenheiten des Standes, die in der That dringend der durchgreifend fachmännischen Klärung noch bedürfen, in dieser Versammlung der Besten und Würdigsten ihren natürlichen Nährboden und Mutterschoß zu authentischer Feststellung bezw. endgültiger Beschlußfassung erkennen dürfen, und erinnere nur: an das Kapitel der Künstlerbesuche, die genauere Ventilierung der heiklen „Stunden"- und der „Geschenk"-Frage, sowie an die so wünschenswert haarscharfe Definition des Begriffes „Bestechlichkeit" beim Kritiker; aber auch an eine willkommene Grenzbestimmung zwischen dem Wesen einer fördernden und dem einer negierenden Kunstschreiberei, sowie an das Thema: Errichtung eigener Agenturen zu fortan würdevollerer Stellenvermittelung, als es die derzeit oft recht würdelose direkte Anbietung sein kann, die einen Bewerber nur zu häufig dem Vorurteil aussetzen muß, als maße er sich wirklich ein solches Amt selber nur eben an. Nein, ich denke dabei noch an ganz andere, ungleich wohlthätigere Einrichtungen und wiederum gemeinnützigere Dinge. Ein wirklich zuständiges Schiedsgericht für streitige Zwischenfälle zwischen Künstler und Kritiker, Theaterleitung und Referent, Verleger und Feuilleton-Redakteur (bezw. -Schriftsteller) aus diesem ansehnlichen Kreise von Autoritäten und Koryphäen zu konstituieren, würde gewiß nicht mehr allzu schwer fallen — man denke nur, was die „Bühnengenossenschaft" oder auch die weit jüngere „Schriftstellergenossenschaft" auf diesem Wege schon alles geleistet und in's Werk gesetzt haben, dessen segensreiche Nachwirkungen allenthalben als Annehmlichkeiten empfunden werden! Einen weiteren direkten Vorteil noch würde, wie bei allen derartigen Einrichtungen, auch derjenige einer gegenseitgen persönlichen Annäherung und einer andauernden geistigen Wechselbeziehung der Kollegen unter einander bilden. Schon der moderne Weltverkehr mit seinen Gastdirigenten und Reise-Ensembles hat uns Kritiker von Nord und Süd, Ost und West weit mehr wie früher an einander gebracht und zusammen geführt, die heterogenen Meinungen dabei einigermaßen ausgeglichen und das schroff gegensätzliche Urteil etwas weltläufiger abgeschliffen. Ein reger, planvoll durchgeführter Austausch sämmtlicher kritischer Hauptmaterialien, auch

unter'm Jahr, würde zudem zur Formklärung, Aufhellung und Befestigung im gefühlsverständigen und feinempfindenden Urteilen, zur Verständigung über die Prinzipien der zulässigen Kritik das Seine beitragen, vor Allem auch die Kenntnis einer „Naturgeschichte des Milieu's", als der lokalen Basis zur Aufnahme jedes Kunsteindruckes überhaupt, erheblich fördern und erweitern können. Und erst unter dieser Voraussetzung, auf Grund solcher Ausdehnung des Korpsgeistes über das ganze Land hin (vorerst deutscher Zunge), würde vielleicht mit der Zeit dann auch ein, mir von einem jüngeren Kollegen kürzlich unterbreiteter, Vorschlag wirklich zur Ausführung gelangen mögen, d. h. bei Zeitungsverlegern willigen Anklang und bei den Kollegen keinen natürlichen Widerstand mehr finden: die Anregung nämlich, „Reise-Kritiker" (nach dem Vorgange der Gastdirigenten, Reisekapellen, Wander-Ausstellungen, Reise-Virtuosen, Reise-Vorleser &c.) zu entsenden, die bei besonderen Anlässen an anderem Orte und in fremder Zeitung ebenda — zumal häufiger in der mit Kritik etwas vernachlässigten Provinz draußen — als namhafte Propagandisten in bestimmten Spezialfächern z. B., eine sehr ersprießliche Thätigkeit im Dienste der Kunstaufklärung zu entfalten hätten. Aber freilich, stets nur um den „Dienst der Kunst", nicht um Weckung der „lieben Eitelkeiten" dürfte es sich allein dabei handeln!

Und das ist alles noch immer keineswegs das Allerletzte und Höchste meines sehr ernst gemeinten Vorschlages. Der Hauptvorzug, der unmittelbar einleuchtende Wert einer solchen Organisation würde ohne Zweifel darin bestehen, daß überhaupt eine weithin sichtbare, für alle als Ausschuß des Standes als solchen bemerkliche Zentralstelle der Kritiker-Interessen (wohl gemerkt: jeder Richtung) damit begründet wäre, die zugleich als alljährlich von einer Hauptversammlung — eben dem „Kritikertage" — neu wählbare Gesammtjury der Öffentlichkeit, Verleger-, Leser- und Kunstwelt für die genügende, wissenschaftliche und litterarische Vorbildung, die moralische und soziale Würdigkeit der in ihren Kreis aufgenommenen Genossen verantwortlich bliebe, selber für Staat und Gericht von Natur aus eine wohl akkreditierte Auskunfts- und einflußreiche Schlichtungsbehörde in Personalien und

Sachfragen, die zuständige Interessen- und Berufs-Vertretung unter ihres Gleichen alsbald vorstellen würde. Denn, wenn bei den Schriftsteller-Vereinen und Journalisten-Verbänden neben dem einfachen Nachweise der Zugehörigkeit zum Erwerbszweige der Feder der intakte Lebenswandel und der Vollbesitz der bürgerlichen Ehrenrechte für die Aufnahme statutarisch vollauf genügt, bildet es beim Kritikerstande ja doch das Spezifikum (das aus seinem Begriffe selber schon hervor geht): daß er auf höherer geistiger Basis eines Elite-Literatentums von vorne herein schon steht, und daß daher auch noch die Berechtigung zur Ausübung, unter Beibringung unfehlbarer Dokumente seines sachgemäßen Bildungsganges wie seiner besonderen Befähigung, als nachgewiesen billiger Weise verlangt werden muß. Gleich mit den allerersten Anfängen wird also hier ein äußerst strenges Sieb — schon bezüglich der ersten Aufnahme in Form geheimer Abstimmung, mittels Ballotage oder dergl., wie auch dauernd bezüglich der Möglichkeiten einer Wiederausstoßung — unerbittlich gewissenhaft zu walten haben, alle subjektiv wie objektiv zweifelhaften Elemente zum Voraus schon von sich ausschließend.

Nach einem ebenso überzeugenden wie dankenswerten statistischen Ausweis in dem Fuchs'schen Buche existieren etwa 215 Zeitungen in deutschen Landen mit Musikreferaten, die auf den Namen „Kritik" Anspruch erheben können. Indessen, selbst von diesen wieder möchten ernstlich kaum viel mehr als die Hälfte, von Litteratur- und Theaterkritikern ungefähr ebenso viel, von Kunstschriftstellern noch kaum 50 wirklich ansehnliche Namen in Betracht kommen; denn auch nicht die „Gerissenheit" und formelle Gewandtheit der Feder, sondern die Gediegenheit des Charakters, als ausgesprochener Persönlichkeit und führender Individualität, hätten hier doch den Ausschlag zu geben. Sollten aber später, was zunächst noch in weiter Ferne scheint, doch noch Journalisten-Akademien entstehen, dann könnte sich ja das Kritiker-Studium mit der zuständigen Prüfungs-Kommission als besondere Disziplin und neue Hauptfakultät organisch diesem System eingliedern, wie auch die bezüglichen Jahresversammlungen in ihrer Eigenschaft als „Kritikertage" mit der Zeit zwanglos den allgemeinen Schriftsteller- und Journalistentagen, in Form getrennter Sektions-

Sitzungen etwa, sich einordnen ließen — schon um allzu große Spaltung und Zersplitterung, vor Allem aber die unnütze Vermehrung des Verwaltungsapparates, von Reise-Ausgaben und kostspieligen Vergnügungen, all' der zwecklosen Zweckessen wie entbehrlichen Trinkgelage, nach Kräften zu vermeiden. Und würde zunächst nur ein Zusammenschluß für die Korporation der Musik-Kritiker als nächst liegende und nach den Erfahrungen dringendste Notwendigkeit gelingen, so könnte ja einstweilen — bis die umfassende Vereinigung der gesammten Kunstgebiete in den „Kritiker-Kammern" schlechthin geglückt wäre — eine passende Angliederung des Musik-Kritikertages an die Tonkünstler-Versammlungen des „Allgemeinen Deutschen Musik-Vereines" erfolgen. Nur freilich bedürfte es zur rechten „Sammlung der Kräfte", behufs Heerschau und Kraftprobe, erst einmal der Einberufung von wenigstens einigen 2—3 „Kritikertagen", als Sonder-Unternehmen ganz für sich, um eben bewußte „Kritiker-Kammern" organisatorisch einzuführen und lebenskräftig alsdann auf eigene Füße zu stellen, bis sie eingebürgert und innerlich wohl ausgestaltet, so zu sagen von selber laufen können. . . . . Je nach der Aufnahme, welche diese unmaßgebliche Anregung in den beteiligten Kreisen finden wird — sei es, daß in Musik-Fachorganen das Wort zur Sache von irgend einer Seite ergriffen, oder aber der Fall in bezüglichen Aufsätzen anderer Zeitschriften und Tagesblätter zielbewußt noch weiter verfolgt würde, — je nach dieser Aufnahme behält sich Verfasser dieser Anregung vor, energisch vorzugehen und das Projekt bis zur Realisierung noch einmal fort zu bilden.

Eines vollends haben wir uns zum guten Ende noch aufbewahrt, das unserer Erörterung in Wahrheit erst krönenden Abschluß zu verleihen vermag. Es ist das im Vorstehenden bereits wiederholt erwähnte, für jeden Interessenten außerordentlich lesenswerte (soeben erst erschienene), Buch des bekannten Danziger Musikkritikers Dr. Carl Fuchs: „Künstler und Kritiker oder Tonkunst und Kritik", das auf Seite 71 bis 73 folgende beherzigenswerte „Möglichkeit einer Reform der Kritik, ganz ohne geschriebene Kritik" andeutet: „Eine in Bezug auf musikalische Intelligenz über allen Zweifel erhabene und

jeder feineren wie gröberen Beeinflussung absolut entrückte Jury von Autoritäten hätte — ohne alle Nachsicht für die blos Tüchtigen, die Techniker, wie ohne alle Rücksicht auf die erwerbsbedürftige oder renomméelüsterne Unfertigkeit oder Mittelmäßigkeit — symbolische Preise, der Art und dem Grade nach verschieden, oder Diplome zu erteilen, deren Besitz für die Laufbahn der damit ausgezeichneten Künstler im ganzen Lande entscheidend wäre. Dazu brauchte man nicht mehr als sechs durch musikalische Intelligenz und eigenes Können hervor ragende Männer von erprobter Lauterkeit der Gesinnung, die ein eigenes, nach keiner Seite interessiertes Institut bildeten. Sie könnten sich allenfalls nach Bedarf beratende technische Adjunkten kooptieren, wo es sich um enger begrenzte Spezialitäten handelte. Die Zeitungen möchten sich dann nach wie vor von Rezensenten am Orte bedienen lassen: Leistungen, die auf öffentliches Interesse keinen vollen Anspruch hätten, würden sich wahrscheinlich von selbst auf das *concert invité* beschränken, und den Rezensenten am Ort bliebe bei Konzerten diplomirter Künstler die Würdigung des Gelingens und die Charakteristik der einzelnen Leistungen und Persönlichkeiten; während *generaliter* das Gewicht ihrer Meinungen in den Augen des Publikums von dem Urteile der Jury abhängig bliebe. Diese hätte etwa vom Ministerium des Kultus [wie endlich einmal das Theater auch! Der Ref.] zu ressortieren, nur ohne daß je ein Nichtmusiker in die Entscheidung der Jury hinein zu reden hätte. Der Künstler aber hätte Anspruch auf drei größere Leistungen vor der Jury, falls diese ihn nicht nach der ersten Probe abwiese oder annähme, und die Jury hätte von ihm den praktischen Nachweis vom Besitze eines großen, fein gewählten Repertoires, das eingereicht würde, (nicht weniger und nicht mehr) zu beanspruchen. Jedes Mitglied hätte das Recht des Veto gegen die Erteilung von Preisen oder Diplomen. Deren Gültigkeit wiederum wäre je nach dem Alter des Künstlers auf eine bestimmte Anzahl von Jahren zu beschränken, nach deren Ablauf er sich wieder zu stellen hätte. . . . ."

Gewiß wird sich im Einzelnen über diese Forderung sehr wohl reden lassen, wird man über ihren Wert und ihre Tendenz

persönlich noch sehr verschiedener Meinung sein können — was alles klar zum Ausdruck zu bringen, vor Allem eben einem solchen Kritikertag als Pensum anheim fallen dürfte. So scheint der Verfasser z. B. allzu ausschließlich doch nur die reproduktive Kunst dabei im Auge gehabt zu haben. Auch könnte vor einem bedenklichen Eindringen des schon auf dem Gebiete des Ausstellungswesens als so unheilvoll erkannten (und darum auch seitens unserer „Sezessionisten" grundsätzlich bereits beseitigten) Medaillen-Schwindels nicht frühzeitig genug gewarnt worden; wie ebenso ja auch kaum eine so völlige Lahmlegung der Lokalkritik, als die hier in Aussicht genommene, erfolgen dürfte, wofern nicht statt einer Regeneration die vollendete Degeneration eintreten, statt der Reform vielmehr der Bankerott und die Deroute aller Kritik offiziell erklärt werden sollte. Anderseits ließe sich dieses System unschwer — *mutatis mutandis* — auch wohl auf die anderen Kunstgattungen mit übertragen und zu einem solchen der allgemeinen Kunstüberschau, in je gesonderten Ausschüssen, alsbald erweitern. Aber ein guter Kern von Wahrheit steckt doch unter allen Umständen in den hier gezogenen Grundlinien. Und — die Brauchbarkeit des Vorschlages für die konkreten Lebens-Bedürfnisse erst einmal stillschweigend angenommen: wer sieht da nicht, daß diese Forderung einer „Instanz" auf dem Hintergrunde unserer obigen Vorschläge, als ihrer natürlichen Folie, erst charakteristische Physiognomie gewänne? Wer möchte nicht zugestehen, daß dieser fachmännische „Beirat" (für Alle, die ihn brauchen) so recht Hand und Fuß erst erhielte, wenn er als ein lebendig funktionierendes Glied aus dem Organismus der „Kritiker-Kammern" seinerzeit unmittelbar heraus wüchse? *Caeterum censeo,* daß man „Kritikertage" begründen muß!...

* * *

Nachschrift (1902): Hat man hier eigentlich bemerkt, daß der Verfasser mit vorstehenden Ausführungen weniger einen „Zusammenschluß", eine Vereinigung, als vielmehr gerade — „Ausschluß", eine Auslese, im letzten Grunde nur beabsichtigte? Übrigens

haben sich, wie er heute noch hinzufügen darf, auf diesen in etwa 200 Exemplaren an die namhaften Deutschen Referenten aller Sparten versandten „Aufruf" hin einige 50 der angesehensten Kritiker mit ausdrücklichen brieflichen Zustimmungs-Erklärungen bei ihm eingefunden, welche in Zukunft vielleicht auch einmal entsprechende Verwertung finden werden, zumal es jedem Berufsgenossen unter meinen werten Lesern ja frei steht, auch seine Lektüre des Aufsatzes an dieser Stelle, falls nicht schon damals geschehen, mit einer solchen spontanen Beifallsäußerung unterschriftlich noch zu besiegeln.

Neuerdings gelangte nun, im Augusthefte der „Kunst", eine ganz neue Version zum Ausdruck. Dort nämlich kam E. N. Pascent auf die Mißstimmung zu sprechen, die sich in Künstlerkreisen gegen die Kunstkritik überhaupt bemerkbar mache. Er schreibt mit Humor: „Uns armen, viel geplagten Kunstkritikern dämmert das Morgenrot einer besseren Zeit — einer Zeit, da wir überflüssig geworden sind! Unter den Künstlern ist eine Bewegung entstanden, die darauf hinaus läuft, die Kunstkritik abzuschaffen. Ähnliches soll zwar schon öfter an Künstlerstammtischen verhandelt worden sein, aber jetzt wird es Ernst mit der Sache. Es liegt ein positiver Vorschlag vor, wie dem Übel gründlich abzuhelfen sei. Der Vorschlag ist sehr empfehlenswert. Jeder Künstler schreibt zu jedem seiner Bilder, die auf die Ausstellung kommen, eine Selbstanzeige, was er mit seinem Werke gewollt und gemeint habe; diese Selbstanzeigen werden dann gesammelt und als Ausstellungskatalog heraus gegeben. So ein Katalog, in dem dann etwa zweitausend Bilder und fünfhundert Skulpturen nicht nur dem Namen nach, sondern auch mit einer Charakteristik ihrer wahren Bedeutung für Mit- und Nachwelt aufgeführt sind, wird dann freilich ein wenig unhandlich sein; aber diesen kleinen Nachteil wird das Publikum gern in den Kauf nehmen, wenn es dann nur nicht mehr die Kritiken in der Tagespresse zu lesen braucht, in denen doch nur alles ‚herunter gerissen' wurde, und wenn es statt dessen aus seinem Katalog erfährt, daß jedes der zweitausend Gemälde, jede der fünfhundert Skulpturen eine ehrliche, ernst gemeinte, höchst preiswerte Arbeit ist. Infolge dieser

durch ihre offenkundige Objektivität das beste Vertrauen erweckenden Empfehlungen wird dann auch die Kauflust der annoch so knauserigen Kunstfreunde beträchtlich wachsen; schon vier Wochen nach Beginn einer Ausstellung wird am Eingangsthor ein Plakat mit der Inschrift ‚Ausverkauft‘ prangen, und jeder Künstler wird dann Sonntags sein Huhn im Topfe und alltäglich sein Automobil im Stall haben. Und in vierzig Jahren einmal wird der Herr Professor und Maler X. — der heuer vielleicht sein erstes Bild ausgestellt hat — im Pelzmantel als wohl bestallter Malerfürst mit einem Bewunderer über die Straße gehen und auf einen alten Dienstmann, der frierend an der Ecke steht, weisend, mit einem milden Lächeln zu seinem Begleiter, sagen: ‚Sehen Sie, mein junger Freund, das ist der letzte von der nun ausgestorbenen Kritikerbande. Ich habe ein gutes Herz und lass' ihn manchmal einen Gang für mich thun, obgleich er mir vor vierzig Jahren mein erstes Bild verrissen hat. Es war ja wirklich schlecht, aber was brauchte der Kerl das zu sagen?‘ ... Da rasselt eine Equipage vorbei — und überfährt den altersschwachen Dienstmann? Ach nein, ihr Rollen reißt nur mich aus meinen Träumen. Noch schreiben wir 1902 und noch schreiben wir leider auch Kunstkritiken. Und die Künstler denken, wir thäten es gern! Ach nein, meine Freunde, dies kann ich euch versichern, wir Alle oder doch die Allermeisten unter uns sehnen uns danach, abgeschafft zu werden! Aber ‚da kannst nix machen‘, wie man in München sagt. Ich fürchte, so lange es Zeitungen geben wird, werden die Zeitungsleser wissen wollen, was ‚ihr Blatt‘ über die ausgestellten Bilder zu sagen hat; und selbst wenn die Tageskritik einmal auf ein Jahr oder zwei zu Gunsten des Selbstanzeigen-Katalogs abgeschafft würde, im dritten würde das Publikum sich nicht mehr damit begnügen, in dem neuen Katalog zu lesen, daß alle Bilder vortrefflich sind (und das würde ja doch zwischen den Zeilen all' der Selbstbesprechungen stehen), sondern es möchte von dem Kritiker ‚seines Blattes‘ wissen, welche Werke e r gut und welche e r schlecht findet. Denn — und das ist ein Hauptgrund dafür, die Kritik nicht untergehen zu lassen — der richtige Zeitungsleser will sich nicht nur über die Bilder ärgern, die ihm nicht gefallen, sondern

auch über den Kritiker, dem wieder andere Bilder nicht gefallen; und dann — das ist der zweite Hauptgrund gegen die Abschaffung der Kritik — mit ihr würde den Künstlern der einzige Boden unter den Füßen weg gezogen, auf dem sie Alle einig sind: alte und junge, Pleinairisten und Saucenmaler, Begas-Schüler und Hildebrand-Schüler, sie Alle fanden sich doch bisher in dem Einen zusammen, daß sämmtliche Kritiker ‚Trottel‘ und böswillige Ignoranten sind. Das gemeinsame Raisonnieren über die Kritik bildet eine so angenehme Unterbrechung in dem manchmal etwas eintönig werdenden gegenseitigen Raisonieren der einen Künstler über die anderen, daß ihr Leben um einen unersetzlichen Reiz verarmen würde, wenn es eines Tages keine Kritiker mehr gäbe. — Item: Die Hoffnung auf baldigen Abschluß unserer verfehlten Existenz ist leider trügerisch. Auch künftighin werden wir Paria's des Kunstlebens die Ausstellungen durchschleichen, seufzend unter dem Fluche, darüber schreiben, uns und der Mitwelt den Spaß an der Sache verderben zu müssen.“ . . . .

Nun, auch ich glaube ja nicht, daß die „Abschaffung der Kritik“ so unmittelbar nahe bevor steht, oder auch nur notwendig ist. Aber Eines glaube ich und hege es in mir als unerschütterliche Überzeugung: Wir Kritiker sind doch nur ganz traurige Kreaturen, wenn wir vom Künstler immer verlangen, daß er all' unsere Urteile ruhigen Blutes hin nehmen und unsere individuellen Meinungen über ihn wie ein sanftes Lamm widerspruchslos einfach über sich ergehen lassen solle, unsererseits ihm selbst dabei aber nicht mit dem guten Beispiele durchaus mutig voran gehen, indem wir eben in unseren eigenen Angelegenheiten, ohne auch nur mit der Wimper zu zucken, gegenteilige Auffassungen ebenso ruhig anhören oder gelten lassen. Freilich, direkte Verstöße gegen den berühmten § 11 des Preß-Gesetzes braucht sich niemand gefallen zu lassen. Indessen giebt es doch noch ein großes, weites Gebiet, auf dem — rein sachlich — „Gedankenfreiheit“ und „unabhängige Meinungsäußerung“ beiderseits sehr wohl herrschen sollte. Und so hat denn ein feuilletonistischer Scherz, wie der oben gegebene, zuletzt doch die ernste Kehrseite an sich: In der That kann der Künstler erwarten, daß auch wir „Antikritik“ gelegentlich wohl

aushalten und bei einer sachlichen „Metakritik" nicht gleich aus dem Häuschen geraten. Vor Allem aber könnte nachgerade für mehr Gerechtigkeit in der öffentlichen Meinung ernstlich Sorge getragen werden; eifrig wäre zu erforschen, wo überall sich das (von der Halbmonatschrift „Gesellschaft" für die litterarische Rezension neuerdings z. B. grundsätzlich eingeführte und nahezu einhellig als Erlösung begrüßte) „Korreferat" ausgleichend bewähren oder die vom Berliner „Tag" bei uns begründete weitest gehende „Diskussion", die betroffenen Kreise wiederum beruhigend, mit Ergänzungen eingreifen könnte. Dazu dürften wir doch nunmehr reif genug in Deutschland sein! Und das, dächte ich, wäre dann auch einer der nächst liegenden Beratungsgegenstände für ernste Kritiker-Tage.

Inhaltsverzeichnis